2522

LB 2203

DE WATTEAU A WHISTLER

DU MÊME AUTEUR

ROMANS ET CONTES

Couronne de Clarté. — L'Orient Vierge. — Le Soleil des Morts. — L'Ennemie des Rêves. — Les Mères Sociales. — La Ville-Lumière. — Les Clefs d'Or. — Les Danaïdes. — Le Poison des Pierreries. — Trois femmes de Flandre.

POÈMES

Sonatines d'automne. — Le Sang parle.

THÉATRE

Le Génie est un crime, pièce en quatre actes.

CRITIQUE

Eleusis. — Jules Laforgue. — L'Art en Silence. — Idées vivantes. — L'Impressionnisme (éditions anglaise et française). — *L'École française* de 1830 à 1900 (édition anglaise). — *Auguste Rodin* (édition anglaise). *Fragonard. — Les Camelots de la Pensée.*

POUR PARAITRE

Greuze. — Watteau (édition anglaise). — *Les Blessés,* comédie dramatique. — *La Femme et le Mensonge,* roman. — *Religion et Symphonie*, critiques musicales. — *Le lac intérieur,* poèmes. — *Le Mystère du Visage*, contes.

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette. — 10213.

CAMILLE MAUCLAIR

DE WATTEAU A WHISTLER

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1905

Tous droits réservés.

Il a été tiré de cet ouvrage

5 exemplaires numérotés sur papier

de Hollande.

A

ALFRED ROLL

BEAU TALENT ET BEAU CARACTÈRE

SON ADMIRATEUR ET SON AMI

C. M.

PRÉFACE

De Watteau à Whistler sont étudiés ici quelques artistes, et quelques points de vue de critique d'art. Une idée coordonnera ces études, où vibre parfois une combativité que les circonstances nécessitèrent. Cette idée, c'est la « défense et illustration » de notre génie pictural contre l'académique et nuisible italianisme qui, si longtemps, l'opprima. L'effort national commencé par Watteau et Boucher, poursuivi par Delacroix, Courbet et Manet, n'a pu annihiler tout à fait encore l'esprit de l'Ecole.

Le titre de ce recueil ne prétend point exprimer la limitation d'une période d'art : cependant il n'est pas arbitraire. Entre ces deux noms de

mystérieux songeurs, de libres propos, des recherches, des remarques esthétiques pourraient se trouver réunis au hasard des impressions sans qu'on m'en fît reproche. Mais de Watteau, qui détermina le premier l'influence saine et vaste de Rubens sur nos artistes, à Whistler, que Courbet impressionna et qui fut plus Français qu'Anglo-Saxon, de l'un à l'autre de ces deux visionnaires s'est transmise la résolution de rapprocher la France de ses logiques initiateurs, et c'est pourquoi ce livre a ce titre. La réaction de Watteau contre la poncivité mythologique du XVIIe *siècle, la réaction de Whistler contre la poncivité allégorique de la Royal Academy, c'est le même geste de libre beauté.*

L'admirable Italie ne devra point s'offenser.

C'est encore la révérer et la servir que de protester contre l'abus que des parodistes sans mandat firent de son prestige universel. L'académisme l'a diffamée en se réclamant d'elle dans ses théories aussi pauvres que ses œuvres, et les grands Italiens mépriseraient, comme les Grecs, les commentateurs et les pasticheurs qui prétendent encore aujourd'hui garder leur tradition. C'étaient des créateurs hardis, abondants, fiers, adorant la nature, y vérifiant leurs dogmes : ils nous ont légué non des leçons, mais des exemples ; ils ne furent grands que pour n'avoir rien imité.

C'étaient des inspirés et non des disciplinés, des maîtres et non des professeurs. C'est l'Ecole qui est la décadence et le désordre, avec tout le cortège de notions mortes et de recettes séniles qu'elle traîne dans le présent, au nom du passé, pour paralyser l'avenir.

On trouvera ici des pages où cette conviction s'énonce. On y lira aussi des commentaires sur quelques modernes qui ont fait œuvre d'indépendance, de foi dans l'immanence de la beauté. Ils l'ont aimée, cherchée, trouvée dans le temps où il leur avait été donné de vivre, et en cela ils ont fait leur devoir d'artistes envers elle comme envers nous. Il n'y a pas une beauté canonique placée quelque part dans un firmament hypothétique et indéfini : la beauté évolue, mêlée à la vie; elle est partout, elle est en nous, elle attend qu'on la dégage. L'amour et le désir sincère la découvrent. C'est une pensée impie et criminelle que de gémir de la laideur d'une époque en regrettant la beauté d'une autre. La vie ne permet pas cela : elle crée de la beauté toujours, avec une insistante, une sublime, une sereine indifférence. Cette toison d'or est cachée, nous devons la retrouver, elle se renouvelle sans cesse. Malheur à l'Argonaute paresseux qui s'en tiendrait à celle qui a déjà été trouvée! Il ne verrait plus qu'une dépouille flétrie et rongée par les vers, comme l'est cet idéal de

beauté « indépassable et formulé une fois pour toutes » que l'Ecole, niant l'évolution vitale, conserve dans l'arche de ses préjugés. Sous les bandelettes dorées des préceptes, il n'y a plus que de la pourriture, et le cadavre des vieilles beautés déchues empoisonne l'époque qui veut vivre. Les morts ne veulent pas qu'on reste auprès d'eux : il faut aller plus loin, créer, chercher, se tromper, regarder l'univers avec des yeux tout nouveaux. Admirons, ne refaisons pas. Imiter, c'est être lâche, déchoir et périr.

L'esprit d'Ecole, c'est l'esprit du refus de vivre. De Watteau à Whistler, l'art libre a lutté contre cet esprit, s'est indigné contre ce refus.

DE

WATTEAU A WHISTLER

WATTEAU ET LA PHTISIE

Vingt-cinq années de labeur pauvre, de recherches de soi-même, onze années d'épanouissement de son génie, dont six seulement furent vécues après la mort de Louis XIV, puis la disparition à trente-sept ans, voilà l'existence de Watteau.

De 1684 à 1721 l'âme de la peinture française est changée : l'école pompeuse de Le Brun est ruinée, le XVIIIe siècle est prévu, dicté, inscrit dans ses lignes essentielles par un fils de couvreur qui a regardé une société élégante et décorative et l'a recréée en son âme lyrique sans même daigner retenir qu'en 1705 la Régence faisait choir cette société dans l'ordure et la crapule. Watteau mourant substitue à la laide

dégénérescence de l'aristocratie qui l'entoure une image de celle qu'elle eût dû être : et la magie est telle que nous ne savons plus voir cette époque qu'à travers le prisme de ce rêve.

Gillot lui a conseillé ses thèmes; Titien, Véronèse, Rubens et les Hollandais ont formé sa technique. Mais son âme, d'où est-elle venue? Et si cette âme n'avait pas tout fait, Lancret et Pater ne s'appelleraient-ils pas aussi Watteau?

Cette âme n'a rien du XVIIe siècle, ni la sévérité, ni l'emphase allégorique, ni l'ennui décoratif. Cette peinture orientera tout le XVIIIe siècle, mais n'en sera jamais égalée. Même entre Fragonard et elle, il y aura une immense distance morale : presque autant de grâce dans la maîtrise, mais on ne sait quelle substitution de la sensualité à l'amour, de l'agacerie à la coquetterie, de l'énervement à la morbidesse, du sentimentalisme au rêve, du plaisir à la joie, de l'ombre qui dissimule à l'ombre qui voile, du sous-entendu au mystère, du joli à l'exquis, un degré diminué dans la beauté intérieure. Encore le Frago de l'*Abandon* est-il le seul en son siècle à remonter, en un sursaut de génie, jusqu'à Watteau parfois.

La personnalité morale de Watteau demeure indemne de toute imitation. Son décor, ses sujets, son coloris, son dessin seront repris par des artistes déférents et compréhensifs ; mais ce sont là les vêtements chatoyants de son secret. Il y a en lui une qualité de sentiment absolument unique, et sans rapports avec son temps. Ni la cour du Roi-Soleil, ni les boudoirs de la

Régence n'ont ainsi envisagé la vie et n'ont donné de telles images. Watteau défie toute théorie des milieux. Ce Flamand dépasse l'influence de Rubens, de Van der Meer, de Téniers, d'Ostade, et fait penser tout à coup à Titien, puis à l'essence du génie français, et en fin de compte à lui seul, isolé dans un art aussi chimérique et indéfinissable que le paysage où il situe ses personnages. Paysage qui évoque Ruysdaël et n'est aucunement ceux de Ruysdaël, personnages de la comédie italienne, et de la cour ou de la ville élégante, qui n'ont que l'apparence de les être. Jamais le mot *exceptionnel* n'a été plus nécessaire que pour qualifier l'irruption de cet homme et de cet art au déclin d'un siècle, à l'aube d'un autre, l'insertion de ses onze années de chefs-d'œuvre conscients dans la chronologie de l'art français. Il y a apporté un rêve, on peut même dire le rêve par excellence, élément jusqu'alors inconnu : et il l'a apporté dans une forme qui présage nos plus modernes préoccupations lyriques, devance son époque et construit un monde nouveau.

Le décor, l'art de Watteau ont été aimés et compris. Je ne peux pas croire que son âme ait été comprise, de son temps, car le XVIIIe siècle eût été tout autre : l'esprit de Frago dans la technique de Watteau, voilà tout ce que le XVIIIe siècle y a pu loger. Et cependant il y a tout autre chose, et quelque chose qui est tellement plus grand, dans Watteau ! Qu'est-ce donc ? C'est sa tristesse. D'où venait-elle, cette tristesse sublime vêtue de bleu et de rose, cette

Psyché crépusculaire dont le sourire donne le désir de pleurer?

Elle venait de la phtisie.

Watteau meurt à trente-sept ans de la poitrine. Il a peiné, obscur et pauvre, jusqu'à vingt-cinq ans, fait des tableaux militaires (savants, forts et beaux d'ailleurs), jusqu'à vingt-sept; quand son éducation de décorateur, son goût pour la comédie italienne et son amour de la femme élégante ont constitué son génie propre, il travaille avec frénésie. Il est mélancolique, irritable, dédaigneux du succès et de l'argent, timide, brusque avec des sursauts de bonté délicate. Il dessine d'après nature, mais il recompose toutes ses notes dans son imagination. Il sort peu, il travaille tant qu'il ne pourrait avoir vu tout ce qu'il fait. Une hâte mystérieuse le précipite pour arriver plus vite que la mort. Tout ce que nous apprennent M. de Julienne, son dévoué ami, qui réunit et sauva ses dessins, et Gersaint, son marchand fidèle, c'est la psychologie générale du phtisique : tristesse fiévreuse suivie de retours aux grandes espérances et aux grands projets, violente hypocondrie alternant avec de sincères attendrissements, désir de s'épuiser soit par la sensualité (Watteau fut chaste), soit par le surmenage cérébral, dédain des avantages matériels, nervosité, idéalisme exacerbé par le mal, disposition native à l'intuition de toute poésie, voilà Watteau et voilà les phtisiques, et c'est cela que nous sentons sous son œuvre.

Le paysage de l'*Embarquement pour Cythère*,

ce prodige où le bleu ciel devient l'expression même du songe voluptueux achevé dans l'inconnu, n'est pas le « paysage choisi » du peintre Watteau : c'est le pays même du rêve éternel des phtisiques.

Dans le peuple, le jeune ouvrier, la brunisseuse que la plus intellectuelle des maladies a touchés se distinguent des autres tâcherons : leurs mains deviennent délicates et pures, leur visage amaigri s'illumine inconsciemment, l'usure secrète les revêt d'une beauté insaisissable. Dans l'âme le même travail s'accomplit. L'ignorance, l'absorption de l'être moral dans la monotonie du labeur n'empêche pas l'affinement de la sensibilité, l'aspiration vague aux idées générales, la propension à la rêverie.

Ainsi, en Watteau, fils de couvreur, se forma, avant qu'il l'eût pu voir, une idéalisation de la société luxueuse. Ni la longue observation, ni la naissance, ne lui eussent donné cette aisance unique dans l'expression de l'exquis, du raffiné, de tout ce qui rehausse par les délicatesses du sentiment la beauté possible du corps déguisant ses imperfections sous les parures. Si le peintre dessina sur nature, l'artiste imposa sa vision préconçue, et cette vision n'était que le désir d'un paradis de la tristesse et de l'amour.

Le poème intérieur de Watteau exclut toute sensualité. On a parlé de « son libertinage, qui n'était que d'esprit et ne l'empêcha pas de mourir en bon chrétien ». Je vois dans cet étrange jugement une preuve nouvelle de l'incompréhension du XVIIIe siècle, pour le grand génie

dont il démarqua les apparences. Le libertinage de Watteau, la galanterie de Watteau ! Allons devant l'*Embarquement pour Cythère*, et à l'instant nous comprendrons la désespérance latente, la pureté de cette œuvre et de cet homme.

Tout, dans Watteau, exprime l'inassouvissement. La phtisie développe la sensualité enfiévrée : le malade aime ce qui tue. L'excès génésique surexcitant ses nerfs lui donne la fatale illusion d'un regain d'activité, la fausse preuve de son énergie vitale, et le pressentiment de la mort le convie à se hâter de multiplier l'acte de vie, à oublier la hantise du néant dans la volupté. La phtisie peut aussi détourner cette fièvre dans l'imagination. Certains poitrinaires peuvent avoir la force de s'interdire l'acte mortel, leur imagination vagabonde parmi des désirs monstrueux et inavoués, des perversités sensuelles dont l'irréalisation exacerbe la sauvage ardeur. Mais il en est qui vivent dans des mirages, transmuent tout désir en rêve, et goûtent la douloureuse volupté de la pureté, mélancoliques témoins d'une vie dont rien ne leur sera permis. Watteau est de ceux-là. Chez les mystiques, chez les métaphysiciens, cette ivresse de renoncement est grandie par le mal. Watteau est plein de ce renoncement [1]. Ses personnages esquissent le

1. « Il était libertin d'esprit mais sage de mœurs, naturellement sobre et incapable d'aucun excès, dit Caylus. La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit, on s'en apercevait rarement dans ses discours ». Retenez le témoignage, son sens enlève de lui-même toute acception au mot « libertinage », autre que « fantaisie ».

songe de l'amour physique, et ne le matérialisent jamais. Ils aiment le désir et y voient tout l'amour. Ils frôlent l'existence et ne la possèdent pas. Ils sont ivres et tremblants de sympathies subites; la promesse de l'abandon les enchante, mais ne les hâte pas. Le désir assouvi se ruine lui-même, ils le savent, et ce qu'ils veulent, c'est le léger vertige de savoir qu'ils pourraient aller plus loin, toucher la chair après avoir goûté le rêve; c'est, aussi, savourer délicatement l'idée de la tristesse qui suit tout désir assouvi, sans se donner la peine de le satisfaire. Voyez-les, ces personnages vêtus de soie légère, demi-couchés ou marchant avec une grâce lente, frémissant aux accords d'une musique lointaine; les mains s'effleurent, les têtes se penchent, les êtres semblent laisser exprès entre eux la zone immatérielle de leurs magnétiques effluves, source de leur désir, sauvegarde contre sa réalisation. Quel mouvement sensuel dérangerait les plis de ces robes aux changeantes cassures? La femme de Watteau laisse voir sa gorge, mais le mystère de son corps sous les étoffes ne sera jamais offensé.

Ces êtres vivent au bord de ces « savants abîmes éblouis » dont Mallarmé fait parler Hérodiade rêveuse. Abîmes d'un bleu inconnu, plus troublant encore que le bleu des glaciers au fond des horizons de Léonard : abîmes où se profilent des collines, couvertes de grands arbres aux panaches d'or usé, où serpentent des rivières, mais où, presque tout de suite, se dérobe la nature dans un ineffable délice de turquoise

vaporeuse qu'on ne trouve ni chez le lyrique Lorrain, ni chez le sincère Ruysdaël, ni chez personne. Ces êtres n'ont que quelques pas à faire pour entrer dans l'infini des songes. Un peu de musique soulève leurs âmes légères : ah ! certes non, ils ne sont pas de leur époque ! Le geste de l'*Indifférent*, c'est le geste immatériel, emblématique de l'art de Watteau écartant son siècle avec une douceur désespérée.

Ne plus rien voir, ne plus entendre, s'isoler, sveltes, dans un pays indéfinissable, c'est tout l'idéal de ces personnages soyeux et minces. Et je sais bien qu'il y a tout l'esprit et toute la grâce en Watteau : mais qu'est-ce que c'est auprès de sa tristesse, et de quel sanglot retenu ce sourire n'est-il pas fait ?

Il était réservé à un poète de génie, qui eut l'âme d'un phtisique sans en avoir le corps, de comprendre cet art exceptionnel au point de le recréer et d'en donner une sublime transposition poétique. Les *Fêtes Galantes* de Paul Verlaine, fleurs d'une âme infiniment adorable, sont à Watteau ce que la musique de Schumann fut aux vers de Henri Heine, un monde d'analogies frôlant un monde et le reconnaissant fraternel au sein des ombres et au-delà des âges. « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur... » dit Verlaine, en parlant de ces êtres : et d'un mot voici naître l'intuition que la plus sagace critique d'art n'eût pas atteinte, et voilà Watteau peint par Verlaine, voilà deux sensibilités françaises réunies par dessus cent soixante ans, voilà enfin la définition éternelle de l'idéalité des phti-

siques. « Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur » et c'est toute leur psychologie, toute leur beauté, toute leur douleur qui s'évoque.

Watteau est un précurseur de l'impressionnisme. La vibration chromatique, qui hante tout le XVIIIe siècle et sera la floraison impressionniste au siècle suivant, il l'a eue le premier, il a été le premier musicien de la lumière en mouvement. Mais il est aussi un précurseur de la tendresse lassée, de la névrose chaste, de l'introduction du désir de l'impossible dans la volupté momentanée, notions toutes modernes, notions que je voudrais résumer en cette formule : *la maladie de l'infini*. Verlaine la retrouva dans Watteau. Elle est propre à toute une série d'esprits. Ces esprits forment une famille distincte dans les arts. Chacun apporta son poème, mais le décor a été peint une fois pour toutes : et c'est l'*Embarquement pour Cythère*.

Vous trouverez en Schubert cette maladie de l'infini. Vous la trouverez en Novalis, mort à vingt-neuf ans. Vous la trouverez en Frédéric Chopin, mort à trente-neuf ans. Vous la trouverez encore en Jules Laforgue, mort à vingt-sept ans, et en Albert Samain, qui ne disparut qu'après sa quarantième année. Et elle était en Mozart. C'est le martyrologe du génie de la phtisie. Vous y joindrez Edgar Poe, Heine et Verlaine, bien qu'ils ne soient pas morts de la poitrine. La vibration de ces âmes-là est d'un cristal spécial. Ne vous les représentez pas comme des rêveuses sentimentales et défaillantes : elles savent aussi se soutenir par l'ironie

nerveuse. Ainsi Watteau était personnellement enclin à la malignité, ainsi Laforgue a créé une fusion du rire et du sanglot unique dans notre littérature, ainsi Heine a été l'immortel railleur dans la douleur, et Chopin a traversé d'éclairs et de tressautants rythmes tziganes le paysage de sa passion désespérée.

Tous ces hommes sont dans Watteau, il est leur frère aîné, il est l'initiateur d'une mélancolie toute contemporaine. Il y a eu des phtisiques dans l'art auparavant, mais nous n'en savons rien. La maladie de l'infini n'a voulu créer son chef-d'œuvre que le jour où la nature a créé le peintre de l'*Assemblée dans le parc* et de l'*Amour à la campagne*. Et tous ces hommes ont pensé à lui, même sans le savoir. L'ingénuité métaphysicienne de Novalis, la tendresse fiévreuse de Chopin, le sourire parfois tragique de Laforgue, la beauté idéaliste de Mozart, l'élégance de Heine traînant ses voiles dans un cimetière, la caresse lyrique de Samain, l'évocation langoureuse du désir de Paul Verlaine, la passion pastorale de Schubert, et jusqu'à certains paysages de Poe (l'*Ile de la fée*), tout cela est situé dans le pays que Watteau a extrait de la nature, et au fond duquel, avec une émotion indicible, on entend dans les bleuités suaves le murmure de l'*Invitation au voyage*.

En un moment où l'on s'inquiète tant des origines et des formations de la sensibilité moderne et de son essence française, où l'on recherche les maîtres, où l'on définit l'âme de l'Occi-

dent pour écarter la fausse notion de l'esprit latin, il faut bien comprendre que Watteau est le plus authentique inspirateur du lyrisme douloureux cher aux meilleurs d'entre nous. Avec une technique flamande et des thèmes italiens, ce génie a doté l'âme française d'une des plus pures expressions dont elle rendra compte devant l'histoire. Par lui la maladie de l'infini est venue ajouter à notre art une grâce nouvelle. Mais nous ne comprendrons bien cette grâce qu'en la considérant comme une expression de la souffrance particulière qui naît du sentiment de l'impossible évasion de l'âme par le désir. Quiconque porte en soi ce sentiment peut avoir, comme Watteau ou les autres, de l'esprit, de la sensualité, le goût du luxe et du charme : mais il n'en est pas moins, et au-dessous de tout cela, un être pour qui la vie n'est qu'une attente impatiente, le masque de l'existence essentielle. Et maintenant je voudrais bien insister sur ce mot de *maladie*, parce que je le présente comme associé au terme de *phtisie*, et qu'on pourrait s'y tromper. N'admettez pas que les hommes dont je viens de réunir les noms soient des prototypes de « l'art maladif » tel qu'on est porté à l'envisager, sorte d'adjonction dangereuse aux confins de l'art « normal ». Je n'ai d'autre intention que d'exprimer, par ce mot impropre de « maladie », l'intime sens de la « morbidezza » qu'il ne saurait traduire.

Rien de moins maladif que la réalisation de Watteau : dessin, couleur, expression, tout en est magnifiquement savant, original et fait de la

main d'un maître. Rien de maladif dans la rêverie si pure de Novalis, ni dans Mozart, le seul artiste qui ait su tirer de la joie un univers de beauté, ni dans Schubert, dont l'art est le cœur même de l'Allemagne rustique, ni même dans Chopin, dont les harmonies, constamment inspirées du rythme populaire de son pays, sont si nettes, presque naïves auprès de nos plus récentes recherches de timbres : rien de maladif dans la poésie classique et hautaine de Samain, rien non plus dans le pessimisme sentimental que Laforgue avive d'une pointe de gaminerie si délicieuse, d'un accent si « jeune ». Le fait physiologique de la phtisie ne souligne ici qu'une disposition toute spéciale à un idéalisme qui peut se définir : *la faculté de vivre dès cette vie dans celle qui nous attend, dans la réalité seconde.* La maladie pulmonaire est la seule qui affine à ce degré la délicatesse des intuitions, c'est une collaboratrice de l'âme à l'état mystique. On conseille au phtisique de se distraire, d'éviter la contemplation, dont l'équivalent physique est la consomption. Mais le phtisique trouve toute distraction vaine et propre à le mélancoliser, auprès des joies que lui donne la rêverie, c'est-à-dire l'élément mortel et attirant. Son âme se ligue avec le mal contre son corps, qu'il ne veut pas défendre et prolonger parce qu'il y voit un obstacle à la libération de son rêve. Tout phtisique est un suicidé conscient : il aime s'user, s'alléger. Il ne peut vivre qu'en se condamnant à ne pas vivre, en adoptant une existence précautionneuse et médiocrisée systématiquement,

sans émotions joyeuses ou pénibles, alors que sa maladie elle-même le prédispose à l'amour des grands desseins, des grands espoirs et des profonds sondages de soi-même. Cette maladie du corps crée une exaltation mystique de l'âme, dont les produits n'ont rien de débile ni de décadent, mais condensent au contraire une force extrême et une violente émotion naturelle. C'est pourquoi, si vous considérez l'art et la philosophie de ces grands phtisiques, vous y verrez une maladie créer une santé indéniable de l'esprit, un envisagement courageux des fins terrestres, même quand la névrose accompagne les phénomènes pulmonaires.

Il y a un état d'esprit du phtisique intellectuel qui condense toutes les délicatesses suprêmes que le sentiment de la fin imminente peut conférer à un esprit noble. Et si j'ai nommé Poë, Heine, Verlaine, qui ne moururent pas de ce mal, c'est qu'il peut arriver parfois que cet état d'esprit réside en des hommes sans répondre à des symptômes pulmonaires. Schumann en fut imprégné. Il y a ainsi une limite de la névropathie et de la maladie de poitrine où se tient une douloureuse beauté morale dont la science ne sait pas encore définir le visage. Mais nous pouvons considérer cette série d'esprits et d'œuvres comme les résultats, non d'une maladie, mais d'un spiritualisme exceptionnellement fervent.

M. Péladan, dont on a dit tant de mal, et dont l'esprit fécond a touché à tout avec originalité, a écrit cette saisissante formule : « L'amour est la forme attrayante de la douleur. »

Voici la définition immanente de Watteau, comme le vers de Verlaine définissait ses personnages. Pensée redoutable, où la psychologie de Schopenhauer se vérifie ; mais n'oublions pas qu'un peintre français l'a dessinée et peinte au seuil du XVIIIe siècle. Pour tous ses personnages « qui n'ont pas l'air de croire à leur bonheur », l'amour est en effet une façon exquise de souffrir, de sentir à travers la créature finie le frisson de l'infini inattingible qu'on lui demande de contenir et qu'elle ne peut qu'incarner pour une seconde. Aucune douleur n'approche cette déception de l'âme enivrée du rêve de la communion durable et parfaite et n'en pouvant connaître, par l'étreinte et la volupté, qu'une fugitive image. Les personnages de Watteau, si tendres et si doucement tristes au bord du mirage azuré, nous rappellent constamment l'intangibilité de l'âme d'autrui, à travers laquelle l'homme qui croit aimer une femme n'essaie en vérité que d'atteindre, lui périssable, à ce qui ne meurt pas. Et cet évanouissement de bleuité pâlie, c'est la couleur même de la terre promise.

Que la vivacité, le goût, le luxe, la grâce de Watteau ne nous donnent pas le change. Il n'a rien d'un petit maître. C'est un des plus grands maîtres qui aient existé, et un initiateur technique qui compte parmi les plus significatifs : il a créé le XVIIIe siècle, et par conséquent les quarante dernières années du XIXe, sans compter son influence sur Delacroix, et il a fait cela au moment où la pompe décorative et allégorique

du XVIIe, après un bel éclat (principalement dans l'art décoratif pur comme à Versailles), sombrait dans l'imitation de l'italianisme. Les onze ans de chefs-d'œuvre de Watteau sont, avec la révélation de Delacroix et l'initiative de Manet, et en les rendant possibles, un des trois grands moments de l'évolution picturale française. Trait d'union de la Flandre et de Titien ayant su se franciser avec génie, Watteau se dresse en face l'art italien et nous rappelle à nous-mêmes. Il est, avec plus d'autorité et de spontanéité, dans le monde de l'élégance songeuse, l'ouvrier qu'est Chardin dans le monde des humbles. Et tout cela est le fait d'un grand homme. Mais il y a plus que cela, il y a le symbolisme et la philosophie de Watteau, il y a la faculté contemplative de cet homme de petite condition qui, comme le fera plus tard son succédané Monticelli, se crée un univers tout de rêve et retrouve dans la nature le style magique de sa propre beauté. Le symbolisme de Watteau, sa philosophie? Mais certes. Ses « donneurs de sérénades et ses belles écouteuses », dans le mystère bleu et or des frondaisons enchanteresses, ne sont que les diverses personnifications de ce poème intérieur d'un lyrique isolé dans son époque, et surchargé de songes qu'elle ne soupçonnait pas. La philosophie de ce peintre de fêtes galantes? Mais c'est elle qui, écartant l'idée de galanterie autant que celle de fêtes, leur substitue, par l'enchantement triste du décor et la langueur des attitudes, l'idée la plus intensément moderne, l'idée-mère de l'art actuel, l'idée de *Tristan et*

Isolde, l'inattingibilité de l'infini par le désir qui le presse. Aimons Watteau dans sa douleur; là seulement nous le comprendrons et l'honorerons sans erreur et tout entier, dans son art solitaire, pur, désespéré : comme un chant de rossignol, sous la lune au printemps, nous invite à pleurer sur nous-mêmes et n'exprime pourtant que la joie éperdue d'un petit être extasié, parce que, à un certain degré de sublime, l'amour, la beauté, la douleur et la joie ne sont plus que les éléments inséparables de l'extase, ainsi Watteau nous conduit à penser qu'au fond de la tendresse vêtue de soie et de sourire une affreuse et douce sensation de vide est endormie — et ce vide est un abîme bleu et pâle, celui qu'il a peint, le maître de la chère douleur.

LA DÉFENSE DE L'ART FRANÇAIS

2.

L'ART LIBRE A VERSAILLES

(Une leçon de nationalisme sculptural.)

Je suis allé demander aux statues des jardins de Versailles, en octobre, leur beau secret que j'avais pressenti dans mon cœur.

Ardemment épris de l'art impressionniste, un livre écrit sur lui m'a conduit à rechercher ses présages dans le XVIIIe siècle, puis à retrouver la trace de la lutte française contre l'italianisme d'Ecole jusque dans le XVIIe siècle, en attendant d'aller chercher des armes pour ma thèse jusque dans le XVIe, et, de là, faire un saut à travers le XVe français pour rejoindre les primitifs de notre Moyen-Age, les Parsifals purs du contact enchanteur et perfide du Klingsor italien. Et voilà pourquoi j'étais à Versailles, errant au milieu de l'œuvre du plus prodigieux fou de vanité que le monde ait connu, de l'homme qui

a imposé à notre art les chaînes italiennes et les lui a rivées aux pieds en instituant le système d'éducation académique et romaine. Je recherchais là, au milieu de ces jardins créés par la volonté du Roi Soleil, la libre protestation de la fantaisie française réagissant malgré tout. Et mon attente ne fut pas trompée.

Le lieu était opulent par sa verdure, dont les volutes sombres, à peines touchées de lueurs d'or, se déroulaient comme des vapeurs opaques, avec des lignes synthétiques de tapisseries. Le poème des feuilles tombées n'avait pas dit encore toutes ses strophes et la massivité des feuillées était presque intacte en son orgueil. Sur ses ondulations de bronze se déplaçaient d'énormes nuages de satin et d'ouate, dans ces ciels lumineux et architecturaux à la Ruysdaël que j'ai toujours vus au-dessus de Versailles et qui semblent s'associer volontairement à son style, reproduisant, au-dessus des jardins immobiles, l'image d'un jardin céleste qui voyage dans l'infini.

Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme... mais non volupté. Elle est absente. Partout resplendit le sourire sévère de l'histoire, en ce paysage étale, que seule brise, du côté de la ville, la silhouette de la mairie moderne, avec son faux clocheton Renaissance, offensant bêtement l'étendue harmonieuse.

Il y a lutte entre le château et le parc. La masse énorme des pierres et des souvenirs gît, cénotaphe du XVIIe siècle, que déjà le XVIIIe voulut, pour l'habiter sans mauvais rêves, rajeunir

en y suspendant les festons des roses de sa grâce facile. Mais les roses sont tombées dans le sang, et tout le lieu est morne, doré, et vide, et l'ingérence du musée Louis-Philippe lui a même ôté toutes ses âmes successives. La dernière s'est réfugiée au-delà des étangs, aux Trianons... tandis que le parc, c'est la protestation de la vie éternelle. Le parc, c'est le drame des saisons, infinissable et synthétique, remplaçant le drame périssable des majestés humaines. Il a poussé victorieusement ses ramures, malgré les coupes sombres de 1775, la Révolution, et il a repris tous ses droits à l'exubérance de la nature. Plein de femmes en robes claires et d'enfants joueurs, il est gai le vaste parc, il est riant et frais, et dans les jardins qui entourent le Pavillon français, dans les futaies et les pelouses luxuriantes du hameau, l'impressionnisme, à deux pas de la mort et du passé, pourrait chercher ses plus lumineux, ses plus riches motifs de poèmes panthéistes.

Là, et au Parterre d'eau, se dresse le libre peuple des statues créées par nos Français de France pour achever d'éclipser et de confondre les Italiens, et célébrer la grâce native d'un pays qui jamais en art n'eut besoin de personne.

Rien de plus frappant que le contraste entre la vie du parc et la mort du château. Dedans, tout plie devant Louis XIV, au point qu'après lui les rois se sont logés timidement sans rien oser déranger, et ont fait les Trianons à leur taille, au lieu de s'installer dans cette apothéose « pas logeable ». On dirait que l'effrayante cire

d'Antoine Benoist est animée encore, et que son inoubliable œil gris surveille tout. Dehors, la vie se rit de Louis XIV, bouscule ses charmilles et s'épanouit. Le même contraste existe entre la peinture du château et la sculpture des jardins.

La peinture est toute assujettie à Le Brun. Et Le Brun, c'est l'Italie acceptée et transposée. Le Brun, organisateur surprenant, sachant orchestrer comme personne au monde l'hymne de l'art décoratif à la gloire d'un roi, dessinateur rompu à tous les jeux de son métier, metteur en scène d'une volonté incroyable. Le Brun n'est cependant pas un grand artiste, et encore moins un grand homme. Pourquoi? Pour la raison qui interdit les mêmes titres aux Carrache, à Pierre de Cortone, au Baroccio, à Jules Romain, au chevalier Bernin, ou même au Parmesan, à tous ces virtuoses d'Italie, jongleurs, pianistes, équilibristes vertigineux et pourtant nuls. Pas plus qu'eux, Le Brun n'a de conscience, d'émotion humaine: et qu'est-ce qui sépare son œuvre immense d'une toute petite figure de Rembrandt? Ce n'est pas le talent, c'est l'âme. Le Brun, c'est Louis XIV sachant peindre. Le Brun fait ce que veut le roi. Le Brun pense du roi ce que le roi pense de soi-même. Il est l'ouvrier de la vanité. Lui n'a rien à dire. Cherchez Le Brun, son cœur, ses goûts, par un trait quelconque, dans toute son œuvre : vous ne trouverez que Louis, et Louis encore, et cette annulation d'un homme de talent devant la suffisance d'un potentat est écœurante, pendant qu'on y songe en sui-

vant le déroulement énorme de ces hommages peints ou sculptés, de ces compliments allégoriques dont Le Brun est l'ordonnateur jamais lassé, ni rassasié, pas plus que le prince qu'il encense.

Bien peu des peintres soumis à cette volonté courtisane peuvent lui échapper. Le Brun, imbu des pompes et des emphases de Rome, les transpose à Versailles pour le culte de son idole, et tout lui doit obéir.

Voyez ces batailles où, toujours au premier plan, un immense Louis anime du feu de son courage un combat qu'on aperçoit à peine entre les pieds de son cheval ; ces scènes allégoriques où le risible dieu à perruque figure demi-nu, ou cuirassé à la Trajan ; toutes ces choses sont noyées du bitume et des sauces rousses de la postérité des Carrache. Les portraitistes même ne peuvent protester. Il y a Hyacinthe Rigaud, le grand physionomiste, que sauve sa soif de vérité, sa sûreté d'intuition, et qui, heureusement, doit peindre des costumes et des manteaux de gala lui permettant d'inscrire l'exactitude française dans le décor italien, et de tirer de ce contraste des effets de profonde ironie. Ainsi son *Dangeau*, véritable image du dindon épanoui, avec sa longue tête busquée, son front démesuré par la perruque, ses yeux bêtes et son plumage constellé, ses peluches, ses galons, ses passequilles, mouvementés de plis somptueux et accidentés. Il y a aussi Belle, portraitiste dont nul ne parle plus, et qui est extraordinaire : sa sincérité un peu sèche évoque les primitifs ;

par sa patience naïve, son obstination à faire vrai, et son coloris vif, avec des tendresses inattendues, des hardiesses, des bigarrures, il fait songer à Renoir très souvent. Belle, au début du XVIIIe siècle, marque la fin du goût italien et présage la décisive libération de Tocqué, Nattier, dans le portrait, comme Lemoyne, avec le plafond du Salon d'Hercule, marque la ruine du style Le Brun et le retour à la nature. Mais entre Le Brun et Belle, il n'y a que Rigaud pour rester Français à Versailles. Tous les peintres sont italianisés, de Coypel à Mignard ou à Van der Meulen, ou à Parrocel. L'ordre de Le Brun supprime d'un seul trait le génie national. Il ne survit qu'en de petits peintres méprisés et sans commandes, qu'il nous faut retrouver dans des collections de province.

Par contre, qu'advient-il de cette direction tyrannique dans la statuaire des jardins?

Le Brun y impose, d'après les vœux du roi, un programme aussi étroit que possible. Il y a concert absolu entre lui et Le Nôtre. Dans les jardins dessinés avec toute la rigueur géométrique, les emplacements délimités commandent, selon les inclinaisons du sol, et la nécessité des perspectives, jusqu'à la hauteur des groupes à exécuter. Les termes de pierre du temps de Louis XIII, dus à Lerambert, à Houzeau, à Buyster, le cèdent sous Louis XIV au marbre et au bronze. Lorsque les frères Francini ont achevé d'organiser tout le gigantesque travail d'adduction des eaux, lorsque les bassins sont prêts, alors s'impose la nécessité des sta-

tues décoratives. Le Brun dessine le plan. Il convoque tous les statuaires de France et, en 1668, on peut dire qu'il en dirige le bataillon au complet. Les sujets sont dictés par le roi. La mythologie en fait les frais. C'est un symbolisme à la fois puéril et spécieux qui inspire l'ordonnance de ces sujets, et crée une préséance entre les dieux de plomb doré, de bronze et de pierre, comme entre les courtisans. Tout cela gravite autour du symbole central du Roi-Soleil, et rien de français ne se révèle là : en réalité, c'est l'esprit du Bernin qui règne en le potentat et son décorateur. Enlèvements de nymphes, quatre éléments, quatre parties du monde, quatre parties de l'année, quatre parties du jour, quatre tempéraments de l'homme (le sanguin, le colérique, le flegmatique et le mélancolique !); au milieu de ce beau fatras, le Parnasse, Apollon, Pégase, Hippocrène, Hélicon, nymphes, « figurant les savantes personnes telles que Sapho... Cette masse ainsi présentée est une figure en corps des effets et vertus du soleil, lequel préside et domine sur les neuf cercles figurés par les neuf Muses, et par ces jets d'eau la distribution qui se fait de leurs influences sur la masse universelle. » Voilà l'incroyable mélange de prétention, de poncivité, de flatterie, de pédantisme, de mauvais goût et de lourdeur qui remplit l'âme de l'académicien Le Brun. C'est à cela qu'il entend faire servir le ciel, l'eau, la lumière, les feuillages, et l'art lui-même, l'art en plein air. Les sculpteurs embauchés n'y échapperont pas. Le décorateur arbitre prend

soin de dessiner leurs esquisses. Ils les modèlent en plâtre peint ou verni, et le Roi juge, d'après cette mise en place sommaire, si l'on exécutera ou non en métal ou marbre. Heureusement cette conception première n'a pu être achevée, du moins dans son dispositif, et ces statues ont été dissociées et semées dans les bosquets pour faire place à l'arrangement du Parterre d'eau, infiniment plus français et plus simple. Il est impossible de comprendre quoi que ce soit, sans un guide circonstancié que du temps même de Louis on apprenait par cœur, au galimatias double de cette machine à symboles berninesques, ou aux figures peintes qui, sur les plafonds du château, représentent les vertus innombrables du prince. Cette complication donne assez l'idée d'une pure mythologie défigurée par des sauvages : c'est un carnaval grossier, de cette grossièreté spéciale du XVIIe siècle qui mêle le pompeux à la scatologie, la courtisanerie à l'arrogance, la dorure à la chaise percée et le manteau de peluche écarlate à l'ignorance de l'hydrothérapie élémentaire.

Dans tout cela que deviendront les sculpteurs? De simples manœuvres enrégimentés, semble-t-il. Eh bien, non. Ces gens-là ont du génie français, ils ne veulent pas du Bernin. Quand celui-ci est appelé, comme seul capable de donner des conseils, ils s'arrangent pour le huer et le forcer à reprendre la route de Rome. Cela est très brave. Cela est un moment solennel dans l'histoire de notre art, faisons-y bien attention ! Voilà la minute décisive d'une inoubliable leçon de nationa-

lisme, de révolte contre l'Ecole, comme les artistes de 1750 en donneront une autre. La monarchie se crée un château colossal, dont elle veut faire le symbole éblouissant de sa puissance, et étonner le monde par la prodigalité du luxe et la plénitude de l'art; si elle s'adresse à l'Italie, c'est une véritable abdication. Cela signifie clairement : « Depuis François Ier et l'école de Fontainebleau, vous êtes, Italiens, les maîtres reconnus ici. Voici notre argent et nos praticiens dociles. Commandez-les, car notre pays est sans génie. » Contre cette déchéance officielle, les artistes français se lèvent. Comme Luther devant les injonctions de Rome, ils s'écrient : *Non possumus* ! Et malgré Bernin, qui disparaît en laissant du roi le plus grotesque buste qu'on ait peut-être jamais fait, malgré Le Brun, malgré le roi, malgré l'Académisme, ils font œuvre de France. Ils ont tous un talent admirable. Observons qu'à de telles heures critiques dans l'histoire de la défense nationale contre l'art étranger, toujours ce pays a su présenter des levées en masse d'hommes valeureux. Quand la nécessité jette son filet, elle le retire plein d'hommes forts : elle l'a jeté dans les bassins de Versailles, et toute une génération est sortie, qui s'est mise à collaborer avec l'eau, la terre, le ciel, les fleurs, les arbres, la lumière libre, pour lutter contre la poncivité, et qui a réussi, malgré la plus dure discipline qui fut jamais.

Qui sont-ils, ces dévoués? Presque tous inconnus aujourd'hui, scandaleusement ignorés,

alors que des noms médiocres encombrent les mémoires. Le Français est entiché de ses qualités factices et indifférent à ses vrais grands hommes. Parmi les lecteurs de cet article, combien sauront donner toute leur valeur aux noms des Marsy, de Tubi, de Le Gros, de Le Hongre, de Lerambert, de Ballin, de Van Clève, de Regnaudin, de Houzeau, de Raon? Pour tout le monde, hélas! hormis les spécialistes, amateurs ou critiques d'art, ce sont là les ouvriers qui travaillèrent sous la direction de Le Brun, et rien de plus : une mention polie dans les catalogues suffit à constituer leur part de gloire dans l'ensemble. On connaît Coyzevox, Girardon, leurs noms sont célèbres. Mais ces noms-là, qui les cite, où les lit-on; qui, même, a le souci de les déchiffrer sur les bronzes admirables que les frères Keller firent de ces œuvres? Cependant ce sont de si grands artistes que l'apparition d'une seule de leurs statues en nos salons réduirait tout à néant, le seul Rodin excepté. Ce sont ces hommes là qui ont tout sauvé, donné la vie et le charme aux rébus exigés par Le Brun, et prouvé l'originalité profonde de la sculpture française du XVIIe siècle, au moment même où l'art italien sombrait.

Examinez la merveille du bassin du Dragon, des frères Marsy, dont les plombs détruits ont malheureusement été refaits récemment par M. Tony Noël, qui n'a pas su garder leur vigueur et leur ampleur de modelé.

Etudiez les sphinx de marbre chevauchés par des amours de bronze, au Parterre du Midi, dus

à Lerambert, lequel a fait aussi une partie des délicieux petits trios d'enfants portant des vasques, dans l'Allée d'eau. Voyez, de Marsy, le groupe de Bacchus, au centre du bassin de ce nom, et, du même, l'Encelade (malgré son italianisme), mais surtout le « Point du Jour » et l'exquise Vénus. Déjà d'ailleurs l'influence de Mansart, et de Perrault, plus libérale, plus naturelle que celle de Le Brun, est intervenue pour permettre aux statuaires de mieux manifester leur désir de nature et d'alliance des modelés au plein air. Voyez, de Le Gros, ces enfants de l'Allée d'eau et du Parterre d'eau, la Vénus dite de Richelieu (en marge du Tapis vert), et tout à coup son Esope de plomb peint, d'un réalisme inouï d'audace et de puissance, évoquant presque les gothiques, et encore sa suave figure de l'Eau.

De Le Hongre, admirez la figure de l'Air, les statues de la Seine et de la Marne, les tritons et les faunes de l'Allée d'eau, certains masques sur les cintres de la Colonnade. De Regnaudin examinez, au Parterre d'eau, la Loire et le Loiret, le bassin de Cérès, un pur chef-d'œuvre. N'oubliez pas qu'il a collaboré au beau groupe du grand Girardon, *Apollon servi par les nymphes*. Venez-en enfin à Tubi, à Baptiste Tubi, qui a fait tout simplement le char d'Apollon, le bassin de Flore, ce poème immortel, la copie du *Laocoon*, le Rhône et la Saône du Parterre d'eau, c'est-à-dire de quoi faire rentrer dans l'oubli le plus infatué de nos sculpteurs d'Institut. Regardez enfin les animaux luttant, de Houzeau, les lions de Van Clève, beaux comme des Barye, la

puissante copie d'*Ariane*, du même, et n'oubliez pas de constater toute la poésie délicieuse, tout le goût décoratif, les belles formes, les trouvailles des quelques vases de bronze qui, au Parterre du Midi, rappellent seuls le nom de ce Ballin dont l'œuvre capitale, l'argenterie du roi, fut fondue pendant les désastres de 1707. Et quand vous aurez vu toutes ces œuvres, alors vous aurez senti la belle âme riche et palpitante de la vraie France, le cœur pur de son génie.

Cet ensemble, une heure de promenade suffit à le revoir. Mais il est là, posé au milieu du XVIIe siècle, et le démentant par deux traits essentiels : le refus de l'étranger, le refus d'accepter le symbolisme antique sans le franciser, sans le refondre dans notre réalisme. Ces sculpteurs ont compris d'emblée la grande idée que l'Ecole a toujours méconnue, à savoir que ce n'est pas le *type*, mais le *modelé*, qui fait l'Antique. L'Ecole copie les canons grecs. Ces artistes ont posé sur des corps harmonieux des têtes françaises, qui sourient, qui vivent, qui inspirent le désir. Mais les modelés, amplifiés pour mieux recevoir la caresse de la lumière sont larges, comme ceux des beaux marbres helléniques. Tubi, Le Gros, Regnaudin ont fait de l'antique avec les modèles de leur temps. La technique de ces artistes est merveilleusement compréhensive de la collaboration du plein air : et comme ils savent rester simples dans le décoratif! Comme l'emphase italienne, ses draperies à mille replis, toujours gonflées d'une rafale imaginaire, ses expressions cabotines, ses allures d'opéra et de

tréteau, sont basses auprès de cet art sobre et fort, sans mièvrerie, sans gesticulation ! Aucun de nos statuaires anti-académiques n'a rien trouvé de plus spontané ni de plus heureux et dès ce moment le mouvement du XVIIIe et du XIXe siècle est préparé. Au cœur même du XVIIe, et malgré l'ordre de Louis et de Le Brun, l'œuvre de la nature sort de la fausse allégorie, un démenti éclatant est donné à l'art théâtral de l'Italie. Sa facticité se réclamait de l'Antique : à l'Antique la statuaire française demande, par les modelés, l'horreur du convenu et la recherche du beau dans le réalisme. L'Antique, excuse des Italiens et apporté par eux, devient leur condamnation.

Le Parterre d'eau, c'est un pèlerinage de liberté de notre art, échappant à la main mise fatale. Si vous voulez marquer d'une visite les lieux où notre art vivace, envahi par l'italianisme, trahi par ses protecteurs naturels, sut pourtant se ressaisir, allez devant Germain Pilon, Clouet, Ducerceau, pour le XVIe ; devant Watteau, Chardin, pour le XVIIIe au début ; devant Boucher et Frago, pour la fin du XVIIIe ; devant Delacroix, Corot, Millet, Manet, pour le XIXe. Mais, pour le XVIIe, allez au Parterre d'eau et devant les bassins du parc de Versailles. Regardez le Tapis vert entre ses rangées de blanches figures ; là s'est joué le destin de l'originalité française, et c'est Bernin, sous le masque de Le Brun, qui a perdu.

Pourquoi ces artistes ont-ils résisté à cette contrainte violente ? On leur dictait les sujets, les proportions, ils dépendaient étroitement d'un

projet préconçu. Comment ont-ils pu cependant réagir sans fausser ce plan, le vivifier, le transfigurer? Encore le projet du Parterre est-il simple et beau, glorifiant les fleuves de France : mais du fatras allégorique des parcs, comment sont-ils sortis? C'est parce que la nature collaborait avec eux. Le Nôtre leur préparait les voies, et le ciel, les eaux, les arbres travaillèrent avec eux. Au lieu de l'art courtisan du palais, l'art ici s'est soumis au vrai Roi Soleil, à celui qui déjà inspira aux Grecs les modelés amples et les formes moelleuses sous la riche lumière. Œuvre de réalisme, d'intimisme, d'amour de la nature, la statuaire de Versailles reste harmonieuse non au plan de Le Brun, mais au décor naturel qui l'environne. L'allégorie est tombée au pied des marbres comme un vêtement vain. Le parc lui-même a achevé l'œuvre de protestation, à travers deux siècles, en développant librement ses immenses verdures, en redevenant forêt. Et l'art français a fait comme lui : émondé, il est redevenu forêt. Ainsi Racine, contraint par le goût néo-grec, est apparu au moment où la dépossession de la race par l'antique italianisme semblait définitive, et s'est libéré par la psychologie féminine qui présage tout le roman moderne, et la musicalité du vers qui fait de lui le maître naturel de nos symbolistes. On peut imposer à l'artiste français toutes les invasions. Il y a en lui quelque chose de tellement plus artiste qu'en tous les autres, qu'il s'échappera toujours et, du pastiche imposé, fera un chef-d'œuvre imprévu. Si c'est être

nationaliste que penser cela, j'accepte ce mot que de piètres politiciens nous gâchent. Maurice Barrès, en publiant récemment sa préface à une réimpression de l'*Homme libre*, m'apprenait que j'avais contribué avec lui à formuler le nationalisme. Il y mettait peut-être de cette ironie sans laquelle il ne saurait écrire. Je n'en mets pas à accepter ce souvenir d'une bonne entente avec un homme vivement intelligent. Le mot seulement m'étonne : je l'en vois affubler des gens avec qui, certes, je n'ai aucune affinité morale ou sociale, et parmi lesquels il ne me semble pas à sa vraie place. Après tout, j'ai peut-être fondé le nationalisme sans le savoir. Ce ne doit pas être le leur. Si, être nationaliste en art, dont je m'occupe seulement, c'est révérer le génie de nos artisans, haïr l'académisme (pour lequel, Barrès, vous êtes un peu tendre), et reconnaître l'indomptable beauté de la spontanéité française, ma foi je demande à Maurice Barrès de prendre rendez-vous devant le bassin de Flore, de Tubi : et si nous nous entendons, que dans ces eaux je sois sur-le-champ baptisé nationaliste, à la nargue de l'Institut! Le lieu est beau, pour une telle cérémonie. Flore est demi-nue dans les roses, et frissonne sous l'onde et la tombée des feuilles d'or, dans la brume perlée de l'automne. Quand je me suis arrêté là récemment, les larmes me sont venues aux yeux. Que c'est beau, l'art de France! Comme on l'aime, au bout de longues années d'études! Et comme c'est profondément impressionnant, en face de cet immense château-cercueil où

meurent la vanité et l'ennui mythologique, ce jardin et cette statuaire libre qui vivent et qui triomphent en dépit de la règle qui les engendra ! Mais non, Barrès, le baptême n'aura pas lieu. Vous avez le culte de Napoléon. Et quand je me souviens qu'il songeait, comme en témoigne son mémorial, à « chasser de ces beaux bosquets toutes ces nymphes de mauvais goût, ces ornements à la Turcaret, et à les remplacer par des panoramas, en maçonnerie, des capitales conquises par l'Empire », je me remémore que cet homme a été le dernier et le plus dangereux étrangleur de l'art de ce pays, qu'après avoir déjoué l'astuce italienne cet art a encore dû résister à la brutalité corse, et décidément le nationalisme d'art n'a aucun rapport avec l'autre !

DE FRAGONARD A RENOIR

(Une leçon de nationalisme pictural.)

Nous n'aurons pas cette année encore d'exposition du XVIIIe siècle. Il faut le regretter. Elle eût été exquise, mais surtout sainement utile.

Le nationalisme semble se consoler de ses déboires politiques en s'ingérant dans l'art. J'appartiens à une génération qui a été internationaliste, a défendu Ibsen, imposé Wagner, révélé Nietzsche, adoré le symbolisme anglo-allemand. Je la vois avec un peu de surprise devenir, à sa maturité, conservatrice, réactionnaire, dauber Wagner, aduler Ingres, se pâmer devant les clavecinistes, lâcher discrètement Ibsen, parler de la France, des Latins, de l'Occident, du goût français, du style français, du parler de France, des barbares, etc. A Dieu ne plaise que je m'en offense, même quand je vois des sym-

bolistes louer à bon escient Debussy, mais se croire obligés d'écrire sur Berlioz des articles ni plus ni moins absurdes et poncifs que ceux de Scudo, et sur Wagner des allégations qui réhabilitent Arthur Pougin. J'admire Debussy et Berlioz pour des raisons diverses, voilà tout, et il m'amuse de voir louer Maurice Denis, dont j'aime beaucoup le talent, au nom des principes d'Ingres, qu'une telle peinture eût fait mourir de rage. J'aime Rameau sans trouver indispensable de trahir mon culte pour *Tristan* : et pour tout dire, je constate sans m'en émouvoir que ma génération, après une longue audace, parvenue à faire triompher ses idées, est prise d'une fringale de classicisme, a peur d'être allée trop loin dans l'internationalisme, et quitte ses idées peut-être parce qu'on ne les combat plus. Je veux bien, après tout, entonner aussi l'antienne du goût français, à condition qu'il ne serve pas à déguiser sous son pseudonyme le faux goût romain et à nous empoisonner de ce fatras de romans néo-grecs et alexandrins qui foisonne, nous vantant les mœurs socratiques et les courtisanes, ou de ces non moins assommants pastiches des romans du XVIIe siècle, où s'attardent plusieurs écrivains dont nous espérions mieux.

C'est précisément parce que j'ai toujours aimé l'école française que je ne peux tolérer ces choses « latines » qui sont l'effet de l'académisme déguisé ou avoué, c'est-à-dire d'une usurpation anti-française intervenue chez nous au XVIe siècle. Je reviendrai plus loin sur la dis-

tinction à faire entre le classicisme et son traître parodiste, le goût néo-romain. Soyons Français, mais comment donc ! Seulement je vois, sous ce drapeau, se relever l'Académie. En peinture, Manet, après Courbet, l'avait mise à la porte, la laide personne. Et il y a dix ans nous l'envoyions chez Bouguereau, la voilà qui rentre par la fenêtre. On a beau me dire qu'elle vient de chez Ingres, je n'en veux pas, de cette poseuse romaine, avec son attirail d'atelier. Nous revenons au classique national, après avoir consulté les étrangers ? Avec plaisir ! Mais alors, pas de principes de la villa Médicis, pas de romans néo-grecs ! Etre classique, c'est rentrer chez soi. Or, chez moi, je vois, vers 1580, une invasion d'intrus : et depuis, la lutte admirable de nos Français contre ces intrus favorisés, disciplinés par Louis XIV et l'Empire. Et cela dura jusqu'en 1870. En 1740 il y a une révolte d'esprit et de vie ; en 1830 il y en a une de passion et de drame ; en 1870 il y en a une de clarté. Ces trois tentatives des Français pour reconduire les Italiens chez eux, c'est l'école de Watteau, Chardin, Fragonard, c'est celle de Delacroix et de Corot ; c'est enfin celle de Courbet, Manet et Monet. Et voilà mon classicisme.

Ce classicisme pictural des Français de France je l'ai toujours défendu : de tous nos arts la peinture est le seul qui, en ces vingt dernières années, soit resté rebelle à l'influence étrangère. Nous consultions les producteurs européens. Ibsen renouvelait notre théâtre. Wagner notre musique, Nietzsche et Tolstoï nos idées morales,

mais notre peinture était la leçon de l'Europe. Notre impressionnisme, bafoué par la critique bourgeoise qui excommuniait « la brume du Nord » au nom de la « clarté française », était cette clarté elle-même et l'honneur de cette France dont il célébrait le terroir. Si donc on en revient au classicisme, j'espère bien qu'on va louanger plus que jamais cet art qui a tenu bon pour la cause nationale ? On ne va point n'est-pas, nous ramener aux idées d'Ingres. Car enfin, Ingres, ce sont de très beaux portraits : mais la composition ingresque, les axiomes d'Ingres, et sa conception de l'art qui révoltait déjà Chassériau, le grand passionné sincère, et l'absurde école d'Ingres qui se soutint à peine avec Mottez le scrupuleux, Chenavard le probe, Amaury Duval le délicat, et autorisa tout de suite la poncivité redoutable de l'école, nous n'allons pas revenir à tout cela, et déserter Manet pour découvrir Flandrin ? Je dis cela, parce qu'on a l'air d'en parler, parce que le mauvais génie du faux classicisme semble hanter les audacieux de la veille... mais j'espère tellement que cela passera, que nous en serons quitte pour la peur !

Une exposition du XVIIIe siècle, je l'eusse aimée juste à ce moment, parce qu'elle eût été salutaire, évidente. Non, il ne faut pas que le public croie que l'impressionnisme a été une rébellion d'art contre la juste règle et les principes fondamentaux, en compagnie du symbolisme, du vers libre, et d'un furieux amour de tête pour les étrangers, et qu'il « passera comme le café » : car c'est le contraire qui est vrai.

L'effort de trente-cinq ans qui, de 1865 à 1900, s'est si magnifiquement développé, c'est le corollaire de l'effort de 1740 à 1785; effort dans le même but et contre le même ennemi : l'École, c'est-à-dire l'étranger.

L'effort du XVIIIe siècle a réparé, malgré le maintien de l'art officiel, l'injustice faite à l'art autochtone du XVe et du XVIe siècles, supplanté par l'invasion romaine. Si grande était la force de nos producteurs, qu'à peine envahis par les Italiens, ils firent mieux qu'eux dans le même sens. La Renaissance française, par Goujon ou Philibert Delorme, par Germain Pilon ou par tant d'autres, prouva son génie devant le rival transalpin; mais la pléiade du XVIIIe siècle ne se contenta pas de cette preuve platonique et digne, du silence de Chardin, de l'intense psychologie de La Tour, de la beauté supérieure de Watteau. Elle se leva contre l'ennemi pour le bouter hors de France. Voilà le sens général de l'effort de 1740, de Fragonard, de Boucher, des dessinateurs « modernistes » comme les Saint-Aubin, Eisen, Gravelot, Marillier, Debucourt, les deux Moreau. La Révolution vint : le goût romain reparut, triompha avec le Consulat et l'Empire, Rome plus que jamais s'appesantit; 1830 se révolta de nouveau, donna l'assaut. L'école dégénérée d'Ingres, redevenue l'école du poncif avec Couture et Delaroche, profita une fois de plus de la réaction qui redressait Ponsard en face de Hugo. Et on en vint alors à l'effort suprême de Courbet, de Manet, de Degas, de Renoir et de Monet, contre Flandrin, Gérôme, Cabanel et les

autres. L'École est-elle cette fois définitivement effondrée? En sculpture, même lutte : Puget, Pajou, Pigalle, Clodion, Rude, Carpeaux, Barye, même série. Rodin est le dernier : et à elle seule sa sculpture remontant aux Grecs et aux Gothiques dans leur réelle technique démontre l'inanité des principes académiques.

Voilà nos maîtres de France. Pour ceux-là, je suis patriote, classique, nationaliste, chauvin tant que l'on voudra : l'Italie a fait à notre art plus de mal que de bien, et cela me rend protectionniste. Si je suis d'avis en général que, selon une très noble parole de M. Péladan, « le mot étranger n'a aucun sens », je constate qu'en ce cas-ci il en eut un déplorable pour nous. Et ce n'est pas, bien entendu, aux grands Renaissants que j'en veux : mais accepter Raphaël et Michel-Ange n'engage pas à subir Jules Romain et le Bernin. Aimer la beauté fait détester la grimace. Je crains qu'on ne nous convie à subir l'une pour l'amour de l'autre. C'est pourquoi je pense avec amour à ce XVIIIe siècle pictural. Entre la beauté et la grimace, c'est un sourire clair.

Grand mouvement que celui de 1740! Eh! quoi, outre les grands, Boucher, Watteau, Chardin, La Tour, les vignettes d'Eisen et de Moreau, les culs-de-lampe de Choffard et de Gravelot, les sentimentalités de Greuze, les paysages de Hubert Robert, l'érotisme de Fragonard, l'égratignure irritante des Saint-Aubin et de Debucourt? Mais oui, parce que tout cela, c'est l'esprit de liberté. Et tout cela est resté méprisé pendant

soixante-dix ans [1], et tout cela reparaît vivant, frais, exquis, et le mouvement de 1870 n'est qu'une floraison directe de ce petit bouquet d'artistes.

Une exposition eût permis de voir nettement et à l'instant ce que le Louvre fait pressentir sans l'avantage d'une comparaison immédiate. Les musées sont, malgré tout, des lieux de vénération pour les morts. La mort y plane, et le respect historique nous y interdit une véridique appréciation de ce mouvement plein de vie. Boucher et Fragonard sont, au Louvre, plus solennels et plus lointains qu'en réalité : le prestige du lieu nous en écarte, au lieu que nous voyons Renoir dans des galeries où la rue moderne nous introduit directement. Il faudrait que le public vît ainsi Boucher, dans une salle claire, en sortant du boulevard, et alors s'imposeraient des évidences. Les bleus de roi de Boucher, sa facture lisse, le kaolin rose de ses nus, l'aspect de soierie de ses baigneuses, on les retrouve dans les œuvres de la première manière de Renoir. Et si, depuis la décomposition du ton, la division systématique des couleurs est intervenue dans l'œuvre de l'impressionniste, du moins l'âme est la même : c'est la même fête, le même épanouissement galant et capricieux, les mêmes yeux, les mêmes profils un peu camus, les mêmes lèvres, fruits et fleurs colorés d'un sang vif, dans l'oubli de penser et la joie un peu ani-

1. De 1790, date où le style néo-romain fit fureur, à 1860, date où les Goncourt commencèrent leurs belles recherches sur le XVIIIe siècle.

male de vivre. C'est le même paganisme voluptueux, ingénu, rieur et décoratif. Mais la décomposition même des harmonies colorées n'est-elle pas dans *l'Embarquement pour Cythère*, dans la *Finette*, dans *l'Indifférent*? Avant de se retrouver dans Bonington, Turner, Delacroix, Monticelli et les impressionnistes, elle s'attestait en Watteau, avec une perfection subtile. Et on ne retrouve pas seulement Boucher en Renoir, c'est aussi Fragonard qu'on y voit revivre, âme, sentiment et technique.

En Berthe Morisot se revoit aussi Fragonard, dont elle fut l'arrière-petite-nièce, je crois : les enfants peints par Frago, les notations légères et vives de leurs gestes, les plans de lumière si amples, les modelés des joues caressées par le pinceau comme des fruits, elle les hérita de lui, la peintresse exquise, l'aquarelliste exceptionnelle dont l'œuvre est le sourire de l'impressionnisme.

En Besnard revit encore Boucher. Comparez ses petites toiles où trois ou quatre nymphes nues folâtrent dans l'ombre et l'eau, avec les trumeaux de Boucher. Ces chairs cinglées d'un trait de feu, ces cernures de vermillon illuminant les plis de la chair heureuse, cette sensualité rose et or, cette mollesse riante où se décèle une nervosité souple, un jeu secret des muscles, ces verdures jetant leurs palmes, leurs festons et leurs panaches que bleuit l'alchimie du soleil pénétrant les arceaux rustiques, tout cela c'est Boucher, c'est Fragonard encore, le Frago des nudités cambrées ou des dormeuses étirées dans

le mystère moite des lits défaits et des vagues de rideaux, le Frago des *Baigneuses* de la salle Lacaze, ce tableau qui sent bon, ce bouquet encadré. Là vit le souvenir de Rubens et là se prévoit Besnard qui, comme Frago, pense à Rubens. Mais Frago est plus spirituel que Rubens, et Besnard, à cette santé, mêle l'étrange. Et les portraits de Besnard, le mouvement tumultueux des jupes des portraits de Mme Jourdain, de Réjane, n'est-ce pas du beau XVIIe siècle autant que du Largillière? Et Chéret, n'évoque-t-il pas à l'instant Frago, et les dessins de Watteau, dont tout son art est l'humble servant, si sa couleur s'exaspère en fusées de fête? En lui aussi l'impressionnisme s'affirme solidaire du XVIIIe siècle. Mais l'œuvre entière de Renoir parle plus haut que toutes. On la verra un jour réunie, cette merveilleuse œuvre française de Renoir, si variée, si intense, si riche de caresses, et on sera stupéfait de la puissance de son hymne à la jeune fille, aux fleurs, au soleil, aux eaux bleues, à la nudité douce, de toutes les prières panthéistes d'un génie entre tous national. C'est le XVIIIe siècle qui ressuscite en elles.

Augustin et Gabriel de Saint-Aubin, Moreau le jeune, Debucourt, Cochin, ont créé l'illustration moderne et notre peinture de mœurs. Degas, plus grand qu'eux, vient d'eux. Forain, Lautrec, Willette, Steinlen ne seraient pas sans ces précurseurs, ni Lepère, qui est le Saint-Aubin d'aujourd'hui. Toute une expression de l'art a été créée là, dont les impressionnistes ont repris la tradition, dans un sens tout différent des vignet-

tistes romantiques, avec le souci de la notation du geste, de la satire, de l'intention politique, sociale ou morale, de l'imprévu des attitudes et du décor. La « mise en cadre » originale, que Degas a connue à un si haut point et qu'après lui les illustrateurs actuels ont tant rénovée, c'est la pléiade de 1740 qui l'a cherchée et trouvée [1]. Contre la poncivité de l'École, ce groupe a protesté en aimant la vie, le familier, le hasard des mouvements, le pittoresque de la rue et de tout cela que l'École déclarait étranger à « la noblesse de l'art », ces artistes ont déduit une composition neuve, que nous admirons toujours. Je ne parle que de la peinture : il serait vain, je pense, de dire ce qu'a été l'art du meuble, de l'étoffe, de la ciselure, de la marqueterie en ce temps. Merveilles françaises qui nous découragent!

Voilà quelques-uns des rapprochements qu'une exposition du XVIIIe siècle nous eût permis de faire toucher vivement au public, à une heure où l'on parle tant de la France, du style et du goût français, et où le néo-grec, le faux classique, sournoisement, ont l'air de vouloir vite revenir à la dérobée. Le romain et l'ennuyeux XVIIe, pompeux et lourdauds, semblent toujours croire qu'en parlant de classicisme on songe à

1. Par cette expression et cette date, j'entends la série d'artistes qui commence avec Boucher et va jusqu'à la Révolution. Frago, né en 1732 et devenu original en 1755, est au centre de ce mouvement que Boucher a inauguré après celui de Watteau, et il lui survit jusqu'en 1806, en plein triomphe de la réaction romaine.

eux. L'École affecte de penser qu'on revient à elle comme à l'immuable vérité, après des égarements. Elle déteste le XVIIIe siècle et n'en parle même pas dans son enseignement. Elle a de bonnes raisons pour haïr un groupe d'hommes qui, les premiers, comprirent l'urgence de combattre l'italianisation de l'art national. Connaissons mieux notre race, et si nous parlons de classicisme, aimons nos vrais classiques et sachons aimer leurs continuateurs. Renoir est Français, et l'Institut incarne les idées de Rome; et même pas les idées de Rome qui furent belles et conformes au génie italien, mais on ne sait quel étrange fatras de préceptes maladroitement déduits des Grecs et de Raphaël qui n'en peuvent mais, une misérable exhortation au pastiche et à la recette d'atelier, un règlement du beau affiché dans la caserne de l'art de concours et de carrière. Et combien est grand cet effort de nos souriants artistes du XVIIIe siècle! Ils n'étaient pas libres comme nous le sommes après tout. Ils étaient enclavés dans l'enseignement romain : nul cours, nul atelier qui les en délivrât. L'obscurité, le défaut de toute ressource, de tout moyen de s'instruire et de réussir, attendaient les réfractaires. C'est à Rome même que Fragonard comprit le péril. C'est au sein même de l'académisme que le groupe du XVIIIe siècle sut trouver sa voie et fomenter sa révolte. Quel amour de la vie il y eut en lui!

De lui vient toute une conception actuelle du réalisme intimiste. Lui, plus que personne, a formulé un des désirs inhérents à notre race :

la transformation de l'idéal de beauté en idéal de caractère. Et ceux qui ont aimé et compris l'impressionnisme ont aimé et compris le XVIIIe siècle, parce qu'ils sont remontés par lui à l'une des idées fondamentales de notre patrie, de cet Occident français dont quelques esthéticiens prononcent le nom avec amour.

Revenir sur le XVIIIe siècle, c'est faire une cure de santé, au bon moment. Est-ce à dire que nous adorions l'esprit, le style, l'âme de ce siècle ? Je vois déjà les mystiques, les néo-classiques, évoquer les anathèmes de Hello sur le « siècle infâme », et se voiler la face. Evidemment non ; nous n'allons pas aduler l'érotisme de Boucher ou de Fragonard, nous faire des âmes d'abbés galants, prétendre que l'école d'Eisen, de Gravelot, de Moreau, de Cochin et de Debucourt, c'est le grand art ! Eh ! certes nous avons d'autres pensées ! Ce n'est pas l'heure française que nous aimerons le mieux. Mais faisons bien attention que c'est celle à qui nous devrons le plus pour la liberté de notre lignée nationale. J'aime mieux un croquis de Saint-Aubin que tous les tableaux des élèves ou soi-disant élèves d'Ingres, parce que c'est vivant, senti, artiste, vrai et spirituel dans la force : mais je ne pense à Saint-Aubin et au XVIIIe siècle qu'en les voyant, et avec mesure : ces gens-là n'en ont pas moins sauvé la situation. Sans eux l'art français étouffait définitivement sous la pression épouvantable des surintendances contrôlées par le goût personnel (et quel goût !) de Louis XIV. La légèreté, la corruption ont été

salutaires : de l'allégorie le XVIIIe siècle a fait la bergerie, du pompeux au naturel il est revenu par le familier et le galant. Il n'a pas eu de grand style, parce qu'il était avant tout pressé d'éviter le faux grand style. Il a préféré le boudoir et l'alcôve au cartonnage doré des palais officiels. Il a eu une technique admirable et des visées futiles. Ne disons pas de mal d'un moment où la France, devant l'École, s'est mise à rire. Il y a eu de 1740 à 1785 un consentement universel du peintre et de l'amateur à la recherche d'une expression directe des mœurs françaises, et ces hommes ont mêlé à la lourde pâte de la peinture on ne sait quel levain de liberté.

La sève de la réaction anti-romaine circule à présent dans toutes les branches de l'esthétique comparée. Au nationalisme romain et néo-grec s'oppose le nationalisme français. Les marques éternelles de notre race se précisent en nos nouveaux désirs, notre filiation s'atteste. Ce n'est pas à ceux qui condamnent l'influence étrangère au nom du culte de nos morts de nous ramener aux Italiens néfastes du XVIe siècle, à ces allégoristes déclamatoires, à ces pasticheurs de l'antique, plus étrangers à nos pensées que les Hollandais ou les Allemands. A cent vingt ans de distance, Fragonard et Renoir nous donnent une immortelle et délicieuse leçon d'autonomie picturale.

LE NU ACADÉMIQUE ET LE NU VIVANT

« *Delenda est Schola* »... On nous dit : « Cessez d'attaquer un moribond. L'académisme n'a plus de force. » C'est une erreur. Il en a encore beaucoup, il peut gâter encore bien des tempéraments. Il faut l'affirmer, c'est de bonne guerre, c'est une bonne œuvre à achever.

Ce n'est pas tout que déclarer, à un point de vue général, que l'académisme est nuisible, qu'il usurpe le prestige de la tradition sans être classique, qu'il altère les maîtres dont il se réclame, et qu'il a fait le plus grand mal à l'art français ; ce n'est pas tout que remercier Delacroix, Courbet, Manet de nous en avoir inspiré l'aversion, d'avoir préparé sa ruine, et répéter aux jeunes artistes que l'École leur sera fatale. Encore siéra-t-il de discuter successivement les points de détail : par là seulement le critique anti-académique montrera-t-il au public la sincérité, paisible mais

formellement résolue, de son opposition. Car enfin, pourquoi poursuivrais-je l'École, depuis des années, par la parole et la plume, si je n'avais la conviction de ses erreurs dangereuses, et que serait cette conviction si elle n'était à même de préciser dans le détail ses motifs? Et, en général, les critiques anti-académiques négligent de le faire : ils se bornent à louer les indépendants qu'ils aiment et à nier leurs adversaires sans en démontrer la faiblesse technique. Ceux-ci en profitent pour les accabler sous l'accusation de jalousie et de sectarisme, et tout cela ne convainc pas le public ; une démonstration nette ferait plus que vingt négations bruyantes pour prouver à celui-ci la vérité, qui est la suivante : malgré toute sa gloire officielle et les mérites qu'elle s'arroge, l'Ecole n'est que faiblesse et incapacité, même — et c'est cela qu'on dit trop peu — même dans l'application de ses propres théories. Elle s'en sert pour excommunier les indépendants, et, en réalité, elle n'a même pas le talent de s'en bien servir. Ce n'est pas sa conviction qu'il importe de contester : c'est son manque de conviction. Elle vit en prêchant un *credo* inventé par des morts honorables et elle n'y croit pas elle-même.

J'en viendrai, par exemple, à la fameuse « question du nu » qui semble bénéficier en ce moment d'un léger retour aux principes réactionnaires de l'art. Las de la « beauté caractériste » moderne, certains esthéticiens se retournent vers la beauté canonique. Leur thèse tient

en une ligne : « La représentation du corps humain est le plus noble but de l'art humain. » C'est exclusif, mais net et défendable. Le nu recommence à être en faveur. On reparle d'art *noble* : c'est la réaction d'une période où cette notion a été vigoureusement combattue. Or, ici l'École se réjouit : l'enseignement du nu, voilà sa base. Elle entend se réclamer de la Renaissance, qui n'en peut mais. Elle ne veut même pas savoir si Courbet, Manet, Degas, Renoir, Besnard, Carrière, Roll, d'autres encore, ont su peindre des nus intéressants en oubliant de luï demander ses recettes. Le nu, c'est sa grande affaire personnelle. Voyons donc un peu ce qu'elle en fait.

Et tout d'abord, une simple observatïon : l'École n'admet que le nu « qui est beau ». Ou alors le « laid » est admis comme simple contraste. En ceci, l'École a toujours pris la coquette précaution de certaines beautés qui sortent avec une dame de compagnie choisie pour les faire valoir par sa laideur. Le « laid », nous avons à peu près l'idée de ce qu'il est dans la vie ; en art, c'est plus délicat. Rembrandt, c'est plein de figures « laides », et cependant !... L'École ne s'embarrasse pas de si peu. Le beau, c'est ce qui est conforme à des canons de proportions. Voilà qui est fort commode à retenir. On pourra objecter que, même un corps laid, a des proportions du seul fait qu'il est un organisme viable, que son « caractère » peut équivaloir la beauté, etc. Mais passons et demandons tout de suite de quels canons il s'agit. Y a-t-il

donc un type idéal, international, d'homme beau? Si la beauté a pour corollaire logique l'attrait sexuel, voici qui doit embarrasser les diverses races du globe! Mais passons encore. L'Ecole fait appel au « consentement unanime » (le même qui a déjà servi pour démontrer l'existence de Dieu), et elle sait, elle qui est fondée pour tout savoir, que l'idéal international du beau existe. Que les philosophes ne s'en mêlent pas! qu'ils se hâtent d'admettre cet énorme postulat, même s'il révolte leur sens de l'évolution universelle! Il y a eu, à un moment donné, un idéal atteint : les artistes antérieurs l'ont préparé, ceux qui ont suivi ont eu, soit à imiter, soit à « tomber en décadence ». Vraiment, c'est très simple. A présent, nous n'avons plus qu'à savoir où est cet idéal. Dans la Renaissance? Mais non, dans les Grecs qui l'ont inspirée.

Il y a une beauté en soi : elle est canonique : les Grecs l'ont créée. Imitons les Grecs, le reste c'est de la barbarie, plus ou moins curieuse. Ces barbares (le roman, l'ogive, les primitifs, Rembrandt, etc.) ont eu du bon, l'École le concède, encore qu'elle évite d'en parler trop à ses élèves. Mais où sont les fameuses proportions des Grecs? Dans leur sculpture. Alors, faut-il les y prendre pour les reporter dans la peinture? Car enfin, nous ne savons à peu près rien de la peinture grecque.

L'Ecole, paisiblement, répond : oui. Et c'est ainsi qu'on accomplit la fusion des arts d'une façon que Hegel ou Wagner n'eussent pas pré-

vue. Quoi de plus simple, de plus logique, que de mensurer l'Antinoüs, d'en apprendre les proportions par cœur, à un centimètre près, et d'appliquer cette anthropométrie au dessin qu'on fait? Si on a devant soi un modèle nu, et s'il manque à ces fameux canons (Antinoüs ou la Diane de Gabies ne se trouvent pas tous les jours), il est facile de « corriger » mentalement ses défauts. Comment peut-il y avoir des esprits bornés ou chagrins au point de ne pas admirer ce système, et même de le considérer comme une pure absurdité?

Mais alors, à quoi bon avoir même un modèle? Certains peintres se vantent de s'en passer : ils ont raison, puisqu'ils savent par cœur les dimensions et les rapports d'une figure dans toutes les attitudes. M. Bouguereau, dit-on, dit à ses élèves : « Vous ne saurez dessiner que lorsque, comme moi, vous commencerez une figure par l'orteil et la construirez ainsi en montant jusqu'aux cheveux. » Il n'y aurait que les mauvais plaisants pour évoquer ici le souvenir des sergents-majors calligraphes qui dessinent une cantinière dans leur paraphe sans que la plume quitte le papier (la suprême élégance du genre), ou faire allusion aux mérites de M. Bertillon, qui en sait long sur les canons! Logiquement, pourquoi placer devant soi un modèle forcément imparfait? A ceci répondons sans tarder : il s'agit de « mettre en couleurs » le dessin renouvelé des Grecs. Sur un dessin de statue on applique des couleurs copiées sur le modèle vivant : mais on ne mérite cet honneur

qu'après avoir quelque temps appris à répartir *d'après le plâtre* les ombres et les lumières. Pensiez-vous que la sculpture est un art spécial dans lequel le dessin s'exprime par des *volumes*, tandis qu'en peinture il s'exprime par des *valeurs* et que ce sont deux mondes distincts? Pensiez-vous que la sculpture est un art régi par les trois dimensions de l'espace tandis que la peinture n'en connaît que deux et est obligée de donner l'illusion de la troisième, la profondeur, par une combinaison arbitraire des deux autres? Pensiez-vous, enfin, que les tons de la chair sont inséparables des volumes de cette chair, et que peindre d'après la peau d'un modèle sur des proportions qui ne lui appartiennent pas, c'est atteindre tout au plus à l'art des figures de cire? L'École n'a cure de vos étonnements. De plus, elle enseigne l'anatomie, le dedans de la poupée *morte*. Et si, après avoir regardé les statues et les cadavres, le jeune peintre se trouve en présence de l'être vivant, il est évidemment bien préparé à l'exprimer! Il y retrouvera comme il pourra ce qu'on lui aura appris, et, s'il ne l'y retrouve pas, c'est sûrement le modèle qui aura tort, ce malencontreux modèle qui se tiendra là, nu, vivant, respirant, avec des signes particuliers, des proportions de contrebande, toutes les irrégularités de la vie, cette ennemie de l'administration du Beau!

Cessons d'ironiser, car vraiment ce n'est pas un sujet de gaîté que de penser au nombre de jeunes artistes qu'on fausse et qu'on gâche avec ces principes-là, de penser que dans toutes les

capitales du monde on paie, on décore, on patente des gens pour enseigner l'art de cette funeste et grotesque manière. Le peintre-né, quand il se trouvera en présence de la femme nue, enverra au diable les cadavres, les statues et les canons, et il se mettra à aimer, à respecter la vie, c'est-à-dire la vraie et la seule conseillère, la vie incarnée dans cet être de chair et de pensée qui sera là, désaveu inconscient et paisible des principes dont l'artiste eût dû l'affubler, exemplaire de l'inconnu redoutable qu'est tout être possesseur de l'évidente et mystérieuse existence. Le peintre rougira du mensonge conseillé dès l'abord, de cette honorable falsification par principes : il comprendra d'un seul coup que la sincérité devant ce qu'on voit est la base de la morale artistique, et même s'il ne copie pas son modèle en soi, s'il ne fait que s'en servir pour créer une figure imaginée, il en aimera les caractères propres et s'y intéressera plus qu'aux préceptes extraits de l'œuvre des morts. Il pensera que les Grecs songeaient à aimer le nu et non à léguer des canons à M. Bouguereau. S'il ne sent pas cela, il est perdu d'avance. Il est mûr pour faire du bon « nu d'Ecole » et le glisser à souhait, toutes proportions gardées (c'est le cas de le dire), dans les redingotes et les robes de ses futurs portraits. Il est mûr pour fabriquer la femme nue académique, cet être singulier, qui a une peau de lis et de roses, des seins de vierge, des cheveux jusqu'aux genoux, un nez grec et une bouche bien rouge — cet être qui n'est d'aucun pays et s'exporte dans

tous, et qui représente si bien la beauté que pas une des femmes que nous avons connues et aimées ne lui saurait ressembler, cet être de canon universel qui, par là même, n'a aucune espèce de caractère, et ne peut exister que dans un atelier académique.

L'étude de l'anatomie et des Grecs est bonne à former le sens critiqué : l'Ecole en fait des recettes, et non seulement ces recettes sont inutiles, mais encore elles sont nuisibles.

L'étude de l'anatomie ne peut absolument pas contribuer à l'étude du dessin *en mouvement*, qui est une modification continuelle de la vérité anatomique en vue du renforcement de la vérité expressive : notion que Rodin a merveilleusement utilisée en la retrouvant dans les Gothiques et dans les Grecs — car ceux-ci s'en servaient en dépit des canons, et ce n'est pas une des moindres raisons qu'ils auraient de rire de l'Ecole s'ils revenaient sur la terre ! Il est bon de remarquer d'ailleurs que ce sont les sculpteurs romains, bien plutôt que les Hellènes, qui ont restreint, dans leurs lourdes figures immobiles, la liberté de modification des canons : et l'Ecole se réclame plus des Romains que des Grecs. Il est dans son esprit de se réclamer d'imitateurs successifs, plutôt que d'originaux. Le grand nom des Grecs couvre tout, à l'Ecole : mais en fait, les recettes qu'on y transmet viennent d'Ingres, des Renaissants italiens, des Romains, et seulement à travers tous ces intermédiaires il est parlé des Grecs, et encore pas de tous, pas de ces agitateurs su-

blimes qui ont dressé un peuple sur les frises de Pergame, pas de ces « dionysiaques aux pieds de feu » salués par le génie lyrique de Nietzsche. L'anatomie n'a de raison d'être, dans la technique de la peinture, que si on ne la sépare jamais de l'idée du mouvement : ses constatations sont constamment subordonnées au choix que le peintre doit y faire encore de l'expression du mouvement, de l'acte : et même dans l'immobilité de l'être vivant il y a un acte, qui est la vie, et cet acte, l'anatomie ne le suggère pas.

L'étude des Grecs n'est logique que dans le sens d'un hommage rendu, dans le domaine de la critique, à un admirable ensemble d'œuvres d'art. Mais jamais un ensemble d'œuvres d'art n'a été plus étroitement inféodé au génie, au climat, à la politique d'un peuple, à sa géographie même. Taine l'a merveilleusement prouvé. Dénationaliser l'art grec, c'est déjà le trahir. Il doit être goûté dans son cadre naturel. Les mœurs, la religion, la philosophie, le paysage l'ont formé : c'est arbitrairement qu'on le déracinera pour le transformer en réglementation internationale du beau. Ce qu'on nous donne à admirer, c'est précisément le cadavre de l'art grec et non lui-même. L'art grec crie la liberté et la vie : si jamais témoignage du génie humain fut propre à fournir un exemple mais à inspirer la haine de l'imitation, c'est cet art prodigieux où tout nous conseille l'aversion des gens qui l'ont débité en formules, la nécessité de se référer constamment à la vie. Si les Grecs eussent été ce qu'en dit l'Ecole, jamais il ne fussent

résurgis de la tombe — et ils ont l'air, dans les musées, auprès des productions que l'Ecole en déduisit, de vivants passionnés auprès de momies. « Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté », et plus nous aimerons les Grecs, plus nous ressentirons l'antipathie de l'Ecole, comme nous l'inspirent déjà les successeurs de Raphaël. Et pourtant quels hommes ne furent-ils pas auprès de notre Académie des Beaux-Arts ! Il y a un véritable abus de confiance dans l'usage que l'Ecole fait des Grecs. Elle installe ses petits ateliers à l'ombre du Parthénon comme les boutiques à l'ombre des cathédrales. Et elle n'enseigne pas à « dessiner d'après l'antique » mais à le caricaturer.

La conception du nu n'est pas plus immuable que toute autre conception humaine. Le nu évolue. En soi, le corps humain est un chiffre aux modifications infinies, aux combinaisons illimitées, et c'est la force de notre grand Rodin d'avoir fondé tout son art sur cette pensée. Il y a une profonde signification symbolique dans le corps humain, une symétrie supérieure, qui correspond à la symétrie des façons dont la sensibilité perçoit l'univers et le transpose dans la conscience. Et par là il est juste de dire que la représentation du corps humain est le but le plus noble de l'art (noble dans le sens de : profond). Mais les éléments esthétiques du nu ne sauraient être inféodés à un système de canons fixes. La notion du *caractère* intervient : c'est la race qui la fournit, ce sont aussi les âges, les prédominances nerveuses ou musculaires, et le

corps est aussi changeant que les paysages. Il n'y a pas une beauté, il y a des beautés qui se réconcilient dans un plan supérieur où il y a place pour toutes. Le nu des Grecs n'est pas celui de Corrège, ni de Rubens, ni de Rembrandt, ni de Courbet, de Renoir, de Besnard — et tous sont beaux, parce que tous fixent un moment de l'histoire du type humain. L'immense erreur de l'Ecole, qui la tuera après l'avoir mise à même de dogmatiser, c'est sa négation de cette évolution, c'est sa référence obstinée aux Grecs. On considérera ceux-ci faussement si on ne comprend pas qu'ils ne nous intéressent point comme *morts*, mais comme *vivants*, dans ce qu'ils ont coagulé de vie : il faut les aimer comme s'ils travaillaient parallèlement à nous devant la jeune chair moite de lumière. Il ne faut pas, avec impiété, considérer ces sculpteurs du plein air ensoleillé comme de tristes professeurs enfermés entre quatre murs.

Les races, l'histoire, la psychologie, les mœurs, les professions transforment le corps à travers les âges. Le chiffre reste : avec quatre membres, une tête et un tronc, des combinaisons de mouvements, des variantes géométriques seront éternellement trouvées. Mais le nu canonique n'a pas de valeur absolue. Le physiologiste, autant et plus que l'artiste, est autorisé à dire les conditions de viabilité d'un organisme et les rapports qui s'ensuivent entre ses diverses parties : ce sont là des canons logiques, mais ils sont bien distincts de ceux de l'Ecole. Ce sont des canons organiques et non esthétiques, et ils

varient avec les races : il admettent l'évolution naturelle des êtres. Un physiologiste pourra admirer l'Apollon saurochtone ou la Vénus de Médicis : il n'en sera pas empêché de démontrer que le même degré de force et d'élégance pourrait être atteint par le concours de formes corporelles légèrement dissemblables. Le nu grec est d'ailleurs sensiblement dévié de cette réalité physiologique : l'idée de l'androgyne a trop hanté les Grecs pour qu'ils n'aient pas essayé de mêler, dans la majorité de leurs effigies masculines, les caractères des deux sexes jusqu'à presque forcer l'anatomie. Bien des statues d'adolescents (l'hermaphrodite Borghèse est la plus célèbre tentative de ce genre) témoignent d'un développement de la poitrine, d'une gracilité du cou, d'une construction des hanches et des cuisses qui évoquent la féminité. Les Grecs n'ont pas craint, pour suggérer cette ambiguïté qui répondait à une conception morale et philosophique, de procéder par amplification des modèles (le terme même dont Rodin se sert), par altération savante et subtile des proportions. C'étaient des praticiens admirables qui en usaient à leur aise avec la nature et les canons naturels ! Ce qu'ils ont fait là, il est légitime de le refaire selon l'exigence de nos idées, et la nature, l'évolution, la force ethnique l'ont fait, pétrissant l'être humain selon leur désir : le tout est de le faire aussi délicatement, et non de penser tenir la vérité captive dans une anthropométrie immodifiable. Quand, après la mystique et chaste sculpture drapée des Byzantins,

des Gothiques, des Romans, le nu reparaît, quand Botticelli peint ses jeunes filles élancées, Corrège ses blondes potelées, Rubens ses blondes laiteuses et abondantes, Rembrandt ses femmes ambrées et lourdes, quand Goujon sculpte ses nymphes fuselées, quand Michel-Ange gonfle les muscles de ses colosses, quand Fragonard et Boucher peignent la Parisienne à la fois dodue et nerveuse, quand Houdon et Clodion la font pure ou puérile après que Puget a crispé jusqu'au sublime la force sous la douleur, quand Prudhon peint la femme suave, quand Courbet et Manet la font non plus nue mais déshabillée, quand Degas la marque des plis du corset et du linge et la peint gauche, animale et névrosée, quand Renoir en fait une fleur tropicale et Besnard une nacre à forme humaine, tous ont raison, tous ont dit vrai — et tous ont fait des fautes de proportions, mais c'est la vie qui s'est trompée en dictant.

Ainsi même le principe qui semble le moins variable — le corps — a été considéré à tort par l'Ecole comme la base d'un système fixe de la beauté, comme la référence absolue d'une vérité d'enseignement. Certes, le corps est un chiffre, mais un chiffre dont les réciprocités restent proportionnelles dans une constante évolution que l'esthétique doit suivre. Que l'idéal de l'artiste soit formel ou spirituel, qu'il borne l'art à la combinaison de formes pures ou à l'expression, par ces formes, de notions psychologiques, le corps, statue de l'intelligence et son unique truchement, répond à ces deux idéaux et est la

base esthétique, mais c'est une base mouvante à travers les âges de l'humanité. Ni le postulat d'une perfection trouvée par les Hellènes à un moment donné de l'histoire, ni les constatations de l'anatomie ne peuvent enrayer cette évolution, pas plus que l'amour n'en peut être enrayé, l'amour, signe à la fois physiologique et moral de l'admiration d'un être pour un autre être qui lui inspire le goût de la reproduction, l'amour qui ne s'arrête pas uniquement sur les êtres répondant au type ionien ou attique. « Il n'y a pas, dit Edgar Poë, de beauté parfaite sans quelque étrangeté dans les proportions. » Formule profonde, qu'on a mal comprise! Observez que par *étrangeté*, Poë entend cette libre amplification des proportions que les Grecs ont connue et osée, cette amplification suggestive d'un détail qui est la personnalisation même d'un être : et s'il emploie à dessein le mot *parfaite* pour qualifier la beauté ainsi obtenue, c'est qu'il veut bien réellement désigner que cette distinction d'un être l'*achève* à nos yeux, qu'il faut cette signature à l'ouvrage de Dieu. L'Ecole, au contraire, voit cette perfection dans l'identité absolue d'une créature aux canons qu'elle enseigne : c'est-à-dire que ce serait l'impersonnalité même, une sorte de créature artificielle, de mannequin esthétique. Et ces canons eux-mêmes, ce ne sont pas des tables de Moïse. Ce sont des combinaisons de recettes déduites de diverses œuvres des anciens. Pour leur donner plus d'autorité, l'Ecole a fait appel à la physiologie et à ses remarques sur les proportions et

rapports réciproques des organes, tels que leur fonctionnement normal les nécessite. C'était confondre indûment deux ordres de raisonnement : entre eux, entre la viabilité et la beauté, il y avait place pour le caractère propre de chaque race, et pour l'évolution du type humain. L'histoire des génies picturaux qui ont créé des nus admirables sans être ratifiés par l'Ecole a prouvé le vice capital de cette partie de son dogmatisme.

Ainsi le nu académique, dont l'enseignement est le dernier boulevard de l'École, est démenti par le nu vivant. L'Ecole a successivement concédé la peinture de genre et d'histoire, le paysage romantique et impressionniste, l'intimisme : mais elle semblait rester forte par la préoccupation sacrée de l'étude du corps humain, centre matériel et moral des arts d'expression plastique. L'analyse critique arrive, malheureusement pour son dogmatisme arriéré, à faire justice de la façon dont elle a compris cette étude. L'exemple ne seconde que trop l'analyse critique. Les nus de Manet, de Renoir, de Degas, de Besnard ont montré, en face des œuvres académiques modernes, la valeur de ces théories. Il y avait pourtant, pour l'École, un rôle splendide à soutenir, si elle avait voulu écarter ses préjugés et interpréter librement, généreusement, ces libres et généreux Grecs dont elle parlait. Elle pouvait rester la gardienne du beau dogme fondamental du nu, à une époque où le souci du modernisme, du caractère, de l'expression des mœurs a conduit les peintres à négliger à tort

cet arcane esthétique du corps humain où gît la puissance profonde de leur art. Retranchée derrière cette position, suprême mais inexpugnable, elle avait encore la possibilité d'une survie morale des plus honorables, et elle se prouvait utile. Je suis de ceux qui regrettent sincèrement, malgré une légitime antipathie pour le principe même de l'École, qu'elle n'ait pas compris la beauté possible de cette intervention. Il est triste de voir un groupement, après tout placé sous les auspices d'un grand passé, considérer la faillite derrière une façade comme une solution décente et paisible; et puisque le prestige d'un mandat de l'Etat lui restait encore si l'art libre ne le lui reconnaissait plus, il eût été préférable qu'elle se choisît un domaine logique. Mais elle n'a rien appris, rien oublié ; l'évolution des idées lui a enlevé tout ce qu'elle s'arrogeait. Une part lui était laissée : elle a continué de prétendre à tout sans rien mériter, elle n'a pas voulu choisir. Il n'y aurait après tout qu'une attitude respectueuse à garder — et on la garderait bien volontiers — devant une institution qui se désintéresserait de ce qui se tente, en se bornant à être l'authentique héritière du passé. Mais elle ne l'est pas, et cela se voit clairement malgré sa prétention publique à l'être. Et c'est pourquoi elle se meurt en prêchant dans le vide.

LE SUJET, L'ALLÉGORIE ET LA COMPOSITION EN PEINTURE

Tout tableau a deux sujets : son sujet pictural et son sujet psychologique. Il peut être beau si le premier est seul traité. Il ne le sera jamais si le second est traité seulement.

Le sujet pictural, c'est l'assemblage de plans et de valeurs pour la constitution d'une harmonie optique. Un tableau est une réunion de couleurs destinées à produire une impression optique particulière, et cela d'abord : c'est un objet décoratif. Le principal sujet d'un tableau, au sens pictural, c'est la lumière, ses conflits avec l'ombre, ses variations sur les objets : on peut même dire que tous les tableaux du monde n'ont, en ce sens, qu'un sujet unique, l'étude par l'homme des secrets de la lumière et de ses lois, comme la symphonie est l'étude des diverses combinaisons sonores.

Cette étude, par elle-même, détermine dans l'âme des émotions, parce qu'elle crée des communications nouvelles entre la conscience et le monde sensible. La couleur, comme la sonorité, est un médiateur entre la pensée individuelle et l'univers, et, selon les combinaisons de couleurs ou de sons, les émotions changent.

Le sujet intellectuel se superpose au premier. C'est son prétexte. Un tableau représente diverses figures, une scène expressive : l'aspect de ces figures, leur groupement, leurs attitudes appropriées au sentiment qui les domine, voilà des éléments psychologiques, qui, traduits par l'art plastique, doivent nous mettre dans l'état d'esprit des personnages et nous inspirer ce qu'ils sont censés ressentir. Notre raison, notre mémoire, nos facultés émotives ou logiques sont sollicitées. Mais, comme elles ne peuvent l'être que si nous voyons, il s'ensuit qu'elles ne dépendent que de notre optique. Le sujet pictural est prétexté par l'autre, mais il le commande entièrement. On a voulu nous intéresser à Agamemnon poignardé par Clytemnestre, et on n'a assemblé que dans ce but des couleurs ; mais l'assemblage de ces couleurs est notre seul moyen de savoir ce qu'on a voulu nous faire penser, et par conséquent il devient le générateur de toute notre émotion.

Il faut donc la coïncidence de ces deux langages : le langage des tonalités et le langage psychologique. Mais le premier est essentiel. C'est une belle chose que l'étude de l'expression de haine de Clytemnestre ; mais il suffit d'un

jaune inopportun, d'un vert criard, d'une ombre trop bitumeuse pour que tout soit détruit.

Qu'est-ce donc qu'un sujet de tableau ? Une pensée à laquelle soit constamment adéquate une harmonie optique. En pensant à l'expression le peintre doit penser à une valeur, à une teinte, à un gris ou à un rouge. C'est sa façon de penser. S'il s'exalte dans le souvenir d'Eschyle, rien ne lui servira s'il ne traduit pas à l'instant, et par une adaptation secrète de son organisme, Eschyle en bleu, en vert, en reflets, en tons francs ; si, en un mot, il ne traduit pas l'émotion psychologique dans un langage chromatique. Ce parallélisme est indispensable. A la plus grande émotion doit correspondre la plus intense occasion de couleur. Un sujet qui est riche d'émotions psychologiques, mais d'émotions non susceptibles de transpositions picturales, est un sujet « littéraire », qui peut être cher à un esprit distingué, mais qui induira un peintre en erreur.

Ces notions sont simples, en tout cas raisonnables. Cependant la majorité du public les méconnaît, en se souciant d'abord du sujet psychologique d'un tableau, en l'appelant même le *sujet* tout court, sans songer au sujet réel, qui est la couleur, et d'où dépendent la valeur de l'œuvre et la joie esthétique qu'elle peut inspirer. Et les mauvais peintres aussi tombent dans ce travers. Peu sensibles à la beauté du coloris, à la richesse immanente des matières colorantes, c'est-à-dire peu peintres, ils dessinent des personnages, les assemblent, les teintent, et ne font

attention qu'à l'anecdote, à l'historiette racontée. Un tableau n'a rien de commun avec ces vignettes soulignant un texte. Un tableau doit donner par lui-même, par sa matière, ses tons, une impression savoureuse, émouvant et flattant le sens optique, comme le vin flatte le goût par son bouquet. Cette impression peut être très variée. Son sensualisme peut être nuancé à l'infini : une fresque de Primitif a, si l'on peut dire, une saveur chaste ; la manière de Rubens est luxurieuse, celle de Léonard est abstraite, celle de Turner est brûlante, celle de Monticelli est une joaillerie. C'est cette saveur qui constitue la jouissance essentielle de la peinture, aussi bien dans une nature morte de Chardin que dans une composition de Titien, et seuls ceux qui la cherchent et la goûtent peuvent éprouver du plaisir devant cet art. Les autres « ont des yeux, mais ne voient pas ».

J'ai rappelé ces principes pour éclairer les réflexions qui vont suivre.

Si l'on voulait essayer de classer les peintres par « bons » et « mauvais », un des motifs serait certainement l'étude de ceux qui ont connu l'*identification des deux sujets* et de ceux qui l'ont ignorée. Et du côté des seconds on trouverait presque toute l'École académique.

Quel a été, en effet, son principe ? Elle a considéré la composition en peinture, qu'il s'agît d'une allégorie ou d'une scène réelle, comme une opération de l'esprit traduite par des moyens picturaux, ce qui est exact; mais elle a donné à

la chose traduite une importance capitale au détriment de la traduction elle-même.

L'École, dans ses cours, l'Académie, dans son idéal du style, enseigne en effet que la psychologie d'un sujet est tout. Prenons un exemple du genre « prix de Rome », *Apollon chez Admète*. Ne nous arrêtons pas à critiquer cet ordre de sujets imposés à des jeunes gens dans la vie moderne : il y faudrait une étude entière et on a dit là-dessus bien des choses. Que demande-t-on aux candidats ? Une bonne étude de nu et de draperies, d'abord, un bon devoir fait de souvenirs de musées et d'ateliers, anachroniquement, car on ne voit plus de draperies dans la vie, et ces jeunes gens arrangent les leurs sur le modèle d'après tout ce qu'ils ont vu dans la statuaire antique. Mais ce qu'on leur demande avant tout, c'est l'expression. « Messieurs, soyez poètes », disait Gustave Boulanger à ses élèves. Ainsi, au collège, fait-on des « narrations de style » en étant tour à tour Louis XIV écrivant à Villars, ou Pascal à M. de Saci : on n'en demande pas moins aux jeunes rapins qu'aux jeunes collégiens. Ils doivent supposer le visage d'Apollon, sa sérénité divine mêlée de la tristesse d'une punition passagère... rien que cela! Ils doivent opposer cette figure irréelle et symbolique du génie en exil à la face rustique du roi berger. Ce ne serait pas trop d'un Vinci pour toucher au fond d'une telle œuvre — et on sait ce qu'ils produisent, et ce n'est pas leur faute, alors que sur un bon morceau de nu on les jugerait plus utilement.

Prenez les toiles allégoriques, les compositions redondantes de l'École dans sa pleine période classique : vous y verrez toujours cette préoccupation du « sujet ». Cela apparaît dans la peinture d'histoire plus que partout. Les scènes sont complètement inventées, les personnages « historiques » non moins et il n'y a même pas d'accessoires exacts, comme dans Alma-Tadema, ou Rochegrosse, ou Laurens, parce que l'érudition n'a préoccupé que très récemment ce genre. C'est le triomphe de l'arbitraire. Cela pourrait être quand même très beau picturalement, comme le prouvent les œuvres des maîtres anciens, qui fourmillent d'anachronismes dans le détail, mais sont humaines dans l'expression. Mais ces maîtres s'occupaient avant tout d'identifier l'expression à la couleur ; les académiques n'ont qu'un souci littéraire. Ils groupent les personnages par ordre d'importance, font des dessins isolés de chacun d'eux, les décalquent, les reportent sur une toile et les arrangent. Puis il habillent ces êtres comme des mannequins, et peu leur importe la couleur, la valeur de leurs personnages. De là ces hideuses toiles du XVIIe siècle et de l'Empire, où des toges rouges hurlent auprès des robes bleues, sur des fonds saumâtres, sans que rien les harmonise. De là aussi ces toiles de Burne-Jones, où l'ingéniosité littéraire, l'excellence des intentions, se noie dans une coloration d'un bleu plombé ; d'un côté le souci du dessin en un temps où « toute figure laisse deviner la rotule des Atrides jusque sous le pantalon », comme en témoigne l'étonnante

esquisse du *Serment du Jeu de Paume*, de David, au Louvre; de l'autre côté le délayage d'une grisaille uniforme pour traduire le sentiment légendaire. L'erreur « littéraire » associe à la décrépitude académique ce mouvement préraphaélite si intéressant, qui méritait un plus beau sort par la distinction, l'élévation, la probité et le courage de ses chefs.

Deux lois guident la composition en peinture : le langage des couleurs et la relation des volumes entre eux. De celle-ci on peut reconnaître les caractères principaux : 1° Dans la ligne décorative, accidentée, que tracent sur le fond les diverses silhouettes ; 2° dans les valeurs plus ou moins fortes que les personnages ou objets créent entre le fond et nos yeux ; 3° dans les espaces ménagés entre les groupements. Ces espaces correspondent un peu aux pauses dans la symphonie. Les ménager est un des plus grands secrets de l'art. Raphaël, Poussin, Chavannes ont été des maîtres absolus dans la science des intervalles : elle ne peut être perçue que par des décorateurs-nés qui conçoivent le tableau comme une fresque réduite, et la variété infinie de ces espacements relativement à l'immuable forme rectangulaire d'une toile est toute une mathématique. On la sent relativement peu chez les Primitifs, qui portent tout leur effort à accidenter la ligne décorative de leurs silhouettes. Je ne puis, sans figures, aller plus avant dans cette étude. Observez seulement que, dans les assemblées de Saints des quattrocentistes, la foule remplit d'une façon com-

pacte le bas de la composition (par exemple lorsqu'elle contemple le Paradis, ou l'Assomption). C'est une masse dense, avec très peu de vides : tout l'effort porte sur le pittoresque de la silhouette générale, la découpure des têtes levées, des bras tendus ; et l'on pourrait expliquer que l'intuition du rôle expressif des espacements est une idée toute moderne, qui n'a pas fini d'influer sur les transformations de la composition. Mais il faudrait parler de ces secrets dans un atelier avec documents iconographiques à l'appui. Je ne veux aujourd'hui retenir que ceci, les trois caractères de la relation des volumes sont inséparables de la couleur et de son langage. La ligne décorative n'existe que par le contraste des valeurs sur le fond. Le plus grand tort de l'enseignement d'Ecole c'est la séparation de la couleur et du dessin. Elle n'admet pas l'identité de leurs rôles. Elle enseigne à dessiner en recherchant l'expression, puis à reporter ce dessin sur la toile et à le colorier ensuite. Je dis exprès : colorier, car avec cette méthode, il est impossible de peindre. Peindre, c'est penser en couleurs.

Qu'est-ce qu'un peintre voit d'abord dans une œuvre ? Des surfaces colorées diversement, et juxtaposées, et ensuite il veut bien reconnaître que ces surfaces colorées représentent Andromède délivrée ou Brutus frappant César, ou ce qu'on voudra ; mais ce qui lui importe, c'est l'harmonie de ces surfaces avant tout. L'Ecole au contraire enseigne à estimer, à rechercher d'abord les éléments « littéraires », expressions,

gestes. Et ces éléments, elle les demande au dessin, sans vouloir admettre qu'un rouge, un gris, un bleu paon ont une signification aussi précise qu'une ligne. Le dessin n'est en réalité qu'une cernure toute factice des plans colorés, une invention abstraite de notre œil. La nature ne contient pas cet élément abstrait. Les lignes d'un dessin ne *représentent* rien ; elle nous *suggèrent* les surfaces colorées qu'elles délimitent artificiellement un peu comme si nous regardions les filigranes qui maintiendront les diverses pièces d'un émail en champlevé, avant que ces pièces n'y soient insérées. Ce travail de suggestion est tout ce que le dessin peut donner. Mais, en peinture, le dessin n'a plus de sens que par les couleurs. Que m'importe que le mouvement de Brutus soit juste, si la chair est d'un ton faux? C'est parce que j'ai vu des bras nus, avec leur vraie couleur dans l'effet de lumière qu'on me montre, que je puis comprendre que cette chose peinte est un bras. La ligne et le ton ne se dissocient pas sans ruiner la vérité, c'est-à-dire rompre la relation optique entre mon regard (ma pensée) et le tableau.

Le peintre-né, le coloriste, jette à peine une esquisse de traits généraux. Tout de suite il veut colorer; sa plus grande préoccupation est de couvrir sa toile, même au hasard. Il reprendra après, cherchera le mouvement, la proportion juste, la géométrie, dans la couleur même. Il a hâte de prendre la palette, il ne peut s'appliquer qu'avec elle, c'est son vrai langage. Le peintre « littéraire » n'est jamais pressé de peindre. Il

dessine, il mesure, il calque ; son tableau, c'est un dessin et un ouvrage de psychologie. Quand il a tout préparé, il met des couleurs, mais ce n'est pour lui qu'une terminaison. Les dessins du premier sont déjà des tableaux : avec du blanc et du noir il essaie d'arriver à donner la sensation chromatique. Les peintures du second sont encore des dessins. Cela est très caractéristique, on pourrait classer rigoureusement en deux camps les peintres de toutes époques rien qu'en examinant cette méthode de travail. Elle ne trompe jamais, et il faut que l'artiste choisisse. Dans tous ceux qui, à la fois sollicités, ont voulu être à la fois fougueux et retenus, spontanés et préparateurs, vous remarquerez au choix deux traits : tantôt l'exécution colorée bouleverse le soigneux dessin préalable et n'en laisse plus trace (Rubens), tantôt l'achèvement réfléchi détruit les qualités de l'esquisse. Ce dernier cas est extrêmement fréquent. Vous le trouverez aussi bien chez Fragonard, dont les esquisses sont géniales et les tableaux presque froids, que chez Gustave Moreau. Son musée, où l'on ne va guère et où il y a beaucoup à apprendre, surtout pour qui n'approuve pas, nous révèle qu'il préparait ses toiles par de fougueux amoncellements de tonalités sans formes, et retravaillait jusqu'à arriver, de scrupule en scrupule, à des toiles lisses et presque pauvres, où le souci littéraire a compromis la peinture.

On peut dire de l'École, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, qu'elle a totalement négligé

le souci de la vérité atmosphérique dans des compositions réelles. Voyez les batailles de Lebrun, les Sabines de David, aussi bien que l'inacceptable *Corinthe* de Robert-Fleury au Luxembourg, avec le rouge de la toge de son consul et les bleus de ses fonds, d'une hideur spéciale. Dans tout cela, aucun soupçon de la première condition de la réalité : donner un air respirable aux poumons des personnages. La lumière d'atelier touche où elle peut. Regardez les *Sabines*, et essayez de savoir d'où la lumière vient et sur quoi les gens marchent : vous n'y parviendrez pas. Ils respirent une liqueur brunâtre, marchent sur une couche de bitume, et sont éclairés par une lucarne qui leur verse une teinte vague. Là-dedans, ni clarté ni mystère : des morceaux dessinés d'après la statuaire grecque avec une habileté remarquable, et teintés conventionnellement. Il vous faudra vite aller regarder le portrait des trois demoiselles à chapeaux cabriolets, du même David, pour comprendre que ce grand artiste n'a pas pu réussir à tuer son talent par son système. Mais l'Ecole ne retient que le système. Hélas! Où est Rembrandt, où est Titien? Et la composition, même littéraire, se meurt. Il y a de la fureur, de l'enchevêtrement dans la discordante *Bataille du Granique* de Lebrun : mais comme le pauvre Robert-Fleury s'est donné du mal pour meubler les premiers plans de sa *Corinthe* avec des vases, des femmes, tout un étalage de petits morceaux sans rapport harmonique ni même littéraire avec le fond! Cet étalage de natures mortes au

bas du tableau, morcelant la grande toile en plusieurs petits thèmes, est contraire à toute vraie composition. Voyez Rubens, Titien, Corrège : tous font converger sur un point central la lumière, et leur composition ne vient pas mourir en détails, en petits trompe-l'œil, au bord du cadre. Nous y sommes plongés, les personnages à mi-corps surgissent du bas de l'œuvre, tout est une montée de couleurs et de formes. Mais il a fallu la profonde décadence de la composition d'Ecole pour qu'on oublie ces maîtres, tant vantés dans les discours et trahis dans l'enseignement, pour qu'on en vienne à s'effarer de retrouver leurs « audaces » chez des modernes [1]. La préoccupation du sujet littéraire a envahi la peinture jusqu'à l'étouffer complètement, et cela au détriment des conditions logiques de cet art. La peur du réalisme a banni la vérité, et au lieu d'examiner un art de visibilité à son vrai point de vue, qui était le coloris et l'évocation de la vie, on l'a examiné au point de vue sentimental.

La critique a donné puissamment dans ce travers. Faite par des écrivains dont le plupart ne savaient ni dessiner ni peindre, elle s'est attachée au sens littéraire des œuvres. De là cette critique, parfois signée de noms célèbres, ne parlant que des sujets et développant des sujets

1. Il nous semble à peine croyable aujourd'hui qu'on ait vilipendé Manet en lui reprochant son « indécence » parce que, dans le *Déjeuner sur l'herbe*, une femme nue, qui n'est pas une déesse, est assise parmi des hommes habillés. Mais le Louvre est plein d'œuvres semblables?

de littérature. De là ces interminables analyses de Diderot, ces descriptions de Gautier même, raisonnant l'anecdote du tableau et non sa peinture. Lisez les salons de Diderot : la discussion des expressions prend les trois quarts, il ne parle de la technique qu'à la fin en supplément, et les épithètes qu'il y applique sont toujours littéraires. C'est qu'on peut bavarder sur un sujet, et que pour juger une technique il faudrait d'abord être peintre soi-même, puis s'expliquer pinceau en mains, et avoir une méthode toute scientifique pour parler d'un ensemble de conditions optiques, chromatiques et chimiques sans lesquelles la peinture n'existerait pas. Cette méthode a manqué à presque tous les critiques d'art, et je ne parle même pas des gazetiers qui portent ce nom, je me restreins aux amateurs intelligents et consciencieux, qui souvent ont cru aimer la peinture et n'y ont aimé que des idées non picturales, traduisibles au besoin par un autre art. L'homme qui aime la peinture trouve autant de joie à regarder une palette chargée, ou une boîte de pastel, qu'un tableau. Il aime le ton en lui-même, la matière épaisse ou fluide, la rugosité ou la moiteur d'une touche — en un mot la tangibilité de cet art tangible, tout ce que l'Ecole appelle avec dédain « le côté sensuel ».

Mais ce qu'il y a eu de plus étrange dans son évolution, c'est qu'après avoir perdu les traditions du réalisme solide dans la représentation des scènes vécues, elle n'y a pas renoncé dans celle des scènes imaginées. Quand on ne croit

qu'à la ligne, quand on redoute le sensualisme et quand on exalte la couleur « chaste », quand on tend à dépouiller un art plastique de sa matérialité, en l'affranchissant des conditions de lumière réelle, de gestes vrais, en ne s'attachant qu'à la fameuse « expression » qui ne peut vivre que de ces éléments dédaignés, il semble qu'on soit tout prêt à peindre des rêves. Là du moins, en se plaçant dans une région arbitraire, on peut fausser les formes, se jouer de lumières illogiques, voguer en pleine fantaisie, transposer, transfigurer. On peut être Bosch, Martinn, Angelico, Turner, Monticelli, Hokusaï, selon ses songes. On peut être émacié comme Giotto et splendidement chimérique comme Gustave Moreau. Le domaine n'a pas de limites. La représentation d'êtres allégoriques atteint aux puissances de la pure suggestion. Et on peut très bien soutenir que la peinture est aussi bien là dans son domaine que dans la réalité, car enfin la peinture n'est pas plus une représentation de la vie que ne l'est la musique, même quand, par une hérésie foncière, elle se prétend « imitative ». La peinture est une transposition : comment reproduirait-elle la vie dans l'espace, n'ayant que deux dimensions au lieu de trois et devant, à l'aide de la hauteur et de la largeur, faire supposer la profondeur? Si donc la peinture transpose les aspects du monde sensible par un artifice qui suppose la complicité de notre esprit, il n'y a aucune raison pour qu'elle ne s'affranchisse pas des conditions ordinaires pour exprimer des rêves et en suggérer, à l'aide d'un

choix arbitraire dans les ressources de la réalité. En ce sens le mot de Courbet : « Je ne peindrais pas un ange, car je n'en ai jamais vu », est tout à fait regrettable, au point qu'il faut bien le considérer comme une boutade d'artiste en pleine lutte contre l'Ecole.

Qu'a donc fait celle-ci ? Elle n'a su ni renoncer au réalisme dans l'allégorie, en voguant en pleine invention des formes, ni être assez fortement vraie pour incarner tangiblement la mythologie, qui a été sa principale façon d'allégoriser. En peignant le monde réel, elle était pleine d'inexactitudes, mais en peignant le monde idéal elle est restée lourdement soucieuse de petit détail. Voyez les innombrables Biblis, Daphnés, Iris, Narcisses, Minerves de l'École : on sent le modèle et la lumière d'atelier. Prenez des exemples, la *Vérité* de Lefebvre, au Luxembourg, la *Vénus* de Cabanel, celle de Bouguereau, ou encore le *Saint-Denis décapité* de Bonnat au Panthéon. On dirait que ces peintres font tout le possible pour nous faire prendre ces rêves pour des réalités. Le sang du martyr est copié sur un bol de sang acheté à la boucherie, le miroir de la Vérité sort d'un bazar, les Vénus sont de celles qu'on contemple pour 5 francs l'heure. La mer est conventionnelle, mais les rotules sont minutieusement dessinées. C'est faux si cela veut être vrai, mais c'est très précis si c'est rêvé, nous ne savons plus où nous sommes. Et cependant il y a les martyrs des Primitifs, il y a les Vénus de Botticelli ! Comment ont-ils fait ? Regardons *l'Embarquement pour Cythère*. Voilà

une merveille qui arrive à donner la limitation du vrai et de l'imaginaire, par l'harmonieuse union d'un premier plan réel et d'un fond mystérieux, au point que nous ne savons plus les séparer, et que vraiment nous sommes les jouets d'un rêve. Mais en dessous de cette allégorie et des songes exaspérés de Turner, et des hallucinations chaotiques d'Hokusaï, et des ascétismes de l'Angélico et des féeries de Monticelli, il y a une science profonde du *réel*, c'est-à-dire du fond des choses dont *l'exact* n'est que l'apparence. L'École ne sait pas franchir le degré qu'il y a de l'exact au réel. Observons-le, ces grands inventeurs de formes ont tous été des maîtres dans l'étude pénétrante de la nature. Cette étude seule leur a laissé voir, derrière les premiers aspects permis à tous les yeux, d'autres aspects plus synthétiques qui ne semblent pas vraisemblables à l'œil ordinaire et sont pourtant plus essentiels et plus vrais. Mais comment demander cette pénétration à des gens qui n'ont conçu la réalité qu'à travers des notions toutes faites? A quiconque est rebuté par le réel, le rêve est aussi défendu, et ceux qui planent au plus haut n'ont pas craint les profondeurs.

La représentation d'êtres symboliques est le plus haut objet de la peinture, et aussi celui où les mauvais peintres se montrent le plus détestables, parce que là s'affirme la puissance de synthèse, et qu'il y faut de la science assez magistrale pour se faire oublier là où rien, sans elle, ne serait. Cela suffit à faire comprendre

pourquoi l'Ecole, qui a réussi beaucoup de morceaux agréables, n'a jamais été plus médiocre que dans l'allégorie. C'est là où vraiment elle offense la vue, dans les plafonds qui déshonorent le Louvre et partout ailleurs. La faiblesse de l'invention le dispute à celle de la couleur. Cet attirail de flambeaux, de miroirs, d'ailes, de balances, de flèches, harnachant des Amours, des Psychés, des Thémis d'atelier est ce qu'on peut voir de plus laid, parce que les expressions, les colorations n'ont rien qui invite à se croire dans un monde rêvé. L'allégorie ancienne ne s'exprimait que par le nu et des accessoires; encore fallait-il que le style du nu fût propre à faire comprendre qu'on était devant des personnages divins. Rodin, en empruntant à l'Ecole ses pires sujets rebattus, en faisant des Icares, des Biblis, l'Amour et Psyché, a bien montré qu'il y avait moyen de signifier ces choses d'une façon neuve, rien que par la combinaison des harmonies corporelles. Toute image éternelle est par cela même poncive, mais le génie sait en écarter la poncivité, que le médiocre retient seule. Quant à l'allégorie moderne, au symbolisme tiré de la science, personne presque n'a encore osé les traduire picturalement. Chavannes, dans la décoration de Boston, Besnard, à la Sorbonne, c'est tout ce qu'on peut nommer dans une époque où les allégories ne sont que de plates imitations des œuvres anciennes, et où les tableaux officiels ne sont tolérables que par l'idée qu'on repeindra dessus un jour. Et cependant le domaine de l'allégorie future est

immensément riche en expressions aussi bien qu'en sujets picturaux. Il faudra bien cesser de recourir aux figures mythologiques, à la poésie et à la fiction du passé, pour signifier des émotions et des symboles nés d'un ordre de choses nouvelles. L'idéal scientifique et le matériel même de la science recèlent des éléments décoratifs et allégoriques qui ne doivent rien au passé, et qui demandent à être convertis en beauté visible. On a pu ne pas les transcrire encore (le roman l'essaie à peine), mais ils existent, et ce sera le rôle de la peinture à venir, cette révélation. Nous n'exprimerons pas toujours l'Amour par des flèches et un bandeau, Thémis par des balances, et les Muses changeront d'attributs! Du moins, auprès d'elles, des Muses inconnues prendront place. Les fées Chimie et Electricité trouveront leur portraitiste de génie, dans l'irradiation de leurs royaumes. Mais nous sommes encore empoisonnés d'allégorie ancienne, le passé nous est lourd à porter; sur l'éternelle nudité de l'être, qui peut être infiniment représentative, la draperie classique a été attachée par Nessus, si j'ose emprunter ce « cliché » à la riche collection de l'Ecole. Et c'est encore une des raisons logiques de la nécessaire disparition de l'Ecole et de son esprit.

Dans le réalisme elle est conventionnelle, dans le symbolisme elle manque d'invention et répète à satiété une mythologie qui n'incarne plus notre métaphysique, elle démarque, ressasse et affadit un idéal qui ne nous est pas transmissible et que nous devrons admirer dans

le domaine historique. Si admirable que soit le système mythologique, qui a suffi pendant des siècles à condenser clairement quelques profondes vérités morales, il faut bien qu'un langage nouveau nous soit donné. L'impressionnisme a déjà rassemblé quelques procédés chromatiques qui seront utiles, la composition a besoin de trouver sa nouvelle synthèse dans les aspects de notre vie, et l'allégorie a tout le domaine du lyrisme scientifique pour s'exercer. L'évolution créera les hommes, mais seulement lorsqu'on aura bien compris qu'il faut oublier les dogmes du passé, admirables en lui et bons pour lui, qu'il ne s'agit pas de bouleverser *la peinture*, mais de créer *notre peinture*. Et pour cela, comprendra-t-on, excusera-t-on mon insistance à désigner l'Ecole en répétant obstinément : *Delenda est?* Qu'importent les médiocrités consciencieuses de ses tenants? Il faudrait, si l'on ne faisait attention qu'à elles, borner la polémique à exhorter les parents pour les détourner du dessein fatal de mettre à l'Ecole des enfants qui en sortiront faussés dans la vision et l'esprit. Mais l'Ecole n'est pas un bâtiment, des professeurs. C'est une notion abstraite, c'est un germe de stérilité et de mort, c'est le respect du passé invoqué en haine de l'avenir, — et voilà le vrai péril.

LA VILLA MÉDICIS

Qu'est-ce que c'est que l'Ecole de Rome ? C'est le corollaire de l'enseignement officiel de l'art par l'Ecole des Beaux-Arts et le Conservatoire. Vous pensez bien que je résume et ne discute pas.

Pourquoi cette Ecole est-elle à Rome? Parce que Rome est le centre des arts et le flambeau du monde civilisé.

Du moins, elle le fut. On a vécu longtemps sur l'idée qu'on trouvait à Rome, superposé aux merveilles antiques, le seul art (la Renaissance italienne), qui ait dominé la « barbarie ». L'étude successive des écoles flamande, hollandaise, espagnole, des primitifs allemands, leur mise en lumière, leur réhabilitation par l'exégèse, l'évolution de l'idée du « caractère », la régénération des méthodes comparatives, intervenant dans l'histoire des esthétiques, ont

changé tout cela aux yeux du monde, mais pas à ceux du monde académique. L'âme des grands morts ne donne plus des exemples de beauté, d'idéalité, en la seule Rome. La Renaissance italienne est splendide : elle n'est pas tout. Elle semblait l'être tant qu'on répétait dogmatiquement qu'il n'existait qu'elle. En art comme en politique ou en religion, l'idée de Rome centripète est aussi ruinée que l'idée du l'anthropocentrisme, et là-dessus, je reviendrai tout à l'heure.

Une époque du génie humain dans un pays est donc prise, par pétition de principe, pour tout le génie humain dans tous les pays; cette idée fausse en prétexte une autre; il y a identité entre l'art officiel et l'art romain. Prytanée du Beau, caserné à Rome — voilà le soutien moral de l'Ecole. A présent, quel est son soutien matériel?

Elle est la récompense des diplômés obéissants, l'échelon suprême de la bureaucratisation des arts. Elle est le dernier terme d'une éducation, l'appât final. Adoptez les préceptes de l'Institut, et vous irez à la Villa. La Villa appartient donc à l'Institut? Non. Elle appartient à la France. L'Institut, c'est donc l'art français?

Aucunement. L'Institut a toujours été l'ennemi de l'art français, il l'a toujours opprimé au nom d'un idéal néo-grec et néo-italien. L'académisme est un ensemble de procédés internationaux, identiquement enseignés dans le monde entier, et prétendant réduire les sensibilités, les différences de races, d'atmosphères, de

goûts, au carcan d'une géométrie superposable à tous les tempéraments. Les grands Français se sont révoltés contre cette violence dès l'irruption de l'invasion italienne, ont produit malgré elle, en se passant des avantages matériels qui eussent récompensé leur servitude. L'admirable primitivisme français a été coupé et rejeté dans la nuit d'une barbarie prétendue, et il a fallu la la dure lutte soutenue de Watteau à Manet pour que la critique moderne et l'art caractériste retrouvent notre filiation nationale au-delà de la funeste intervention italienne de la première moitié du XVIe siècle. Ces véritables héros ont tout sauvé, le génie autochtone a prévalu. L'Institut académique s'est donc arrogé un mandat que nul ne lui a donné, survivance d'une routine tolérée. Et il ne garde pas la tradition française, il a tout fait pour l'écraser. Il est vraiment internationaliste par les principes comme par la médiocrité.

L'Ecole de Rome, c'est donc une institution de l'Etat français, accaparée et détournée de sa destination légitime par une coterie sans mandat. Son soutien matériel n'est pas plus valable que son soutien moral. Le Beau n'est pas définissable par catéchisme ; le Beau n'est pas plus à Rome qu'ailleurs : le Beau n'est pas l'Institut ; l'Ecole faite pour récompenser les gens capables du Beau n'est pas le fief d'une compagnie de sectaires, et si elle a un sens, il doit être d'encourager avec l'argent français les tenants d'une tradition et d'un idéal français. L'Institut n'est pas français. L'idéal romain est un idéal étran-

ger : il est intéressant au même titre que l'idéal espagnol, allemand, flamand, au titre de manifestation étrangère. Je dis « étranger ». Moralement, je suis tout à fait d'avis que ce mot est vide de sens : mais matériellement, il en a un, puisqu'il s'agit des deniers publics. Si l'Etat était une personne, et que cette personne fût moi, je dirais certainement aux académiques : « Vous n'aurez pas un sou pour entretenir les propagateurs de vos principes de coterie; ces principes sont considérés comme détestables par une foule d'artistes, et il est indéniable historiquement qu'ils sont antifrançais. On a assez pensionné les Italiens au XVIe siècle, et après, au détriment de nos nationaux; je refuse de ne voir pensionner les jeunes Français qu'à la condition de leur humble soumission à la discipline néo-italienne que vous imposez ».

Maintenant, il y a une question matérielle, pécuniaire. Quatre ans de vie gratuite, c'est précieux pour un jeune homme. Faut-il supprimer cela parce que l'Institut en abuse?

Ici je vois que les esprits en sont venus à un degré de rébellion fait pour galvaniser d'horreur l'ombre furieuse de feu Gérome. On ose dire : « Supprimez. » On demande que les peintres et les sculpteurs, les architectes et les musiciens, soient privés de tous les encouragements de l'Etat, comme les poètes et les romanciers; en un mot, que l'Etat « ne protège plus les arts », parce qu'un Etat républicain est, lui aussi, une individualité sans mandat, irresponsable, ne pouvant et ne devant pas avoir de préférences

esthétiques, une bureaucratie neutre. Voilà qui est net et radical, et là-dessus aussi je reviendrai. Mais je ne veux encore que m'en tenir à l'hypothèse d'une Villa maintenue. Et alors il faut savoir à quoi elle sert — nous le savons — et à quoi elle devrait et pourrait servir.

Elle offre quatre ans de vie et un brevet de capacité qui présage une « belle carrière ». Pourquoi ces quatre ans? Pour perfectionner les jeunes lauréats dans la connaissance et le culte de l'art. De quel art? De l'art romain, centre du monde. Mais nous venons de dire que cette idée ne tient plus debout. Alors, l'immobilisation à Rome n'a plus de raison d'être? Eh! non, elle n'en a plus, et voilà le point capital.

Elle n'en a plus au point de vue disciplinaire même. Observez qu'en cette citadelle de la routine, l'œuvre de perfection artistique ne se poursuit guère. Un jeune homme qui s'est résigné à l'endoctrinement, qui a fait les concours d'Ecole, qui s'est fait médailler, qui a obtenu le prix de Rome, ne peut avoir que deux psychologies. C'est, le plus communément, un garçon adroit mais sans personnalité, qui a dit vers seize ans le traditionnel « Anch'io son pittore! ». Cela voulait dire : « Je serai élève de l'Ecole des Beaux-Arts. Je ferai ce que mes maîtres me diront. Je passerai les examens et serai reçu dans les concours. Breveté peintre, j'irai à Rome. Je ferai correctement les envois réglementaires. Après, j'aurai une clientèle, des commandes, la protection de mes patrons, le ruban rouge, et si je suis malin et bon travail-

leur, si j'ai de l'ordre et de la tenue, j'aurai à mon tour l'habit à palmes et l'épée ». Voilà un jeune homme de bonne conduite. Il ne fera jamais rien qui vaille, et nous n'avons rien à en dire. Le second type de candidat, c'est le jeune homme qui s'est dit : « Je suis très pauvre. A l'Ecole je trouverai des modèles gratuits, du feu en hiver. Je serai corrigé par des « pompiers ». Je ne croirai pas un mot de ce qu'il me diront; je sens la vie moderne, j'ai l'instinct de la vision libre, mais je ferai les bons devoirs qu'on aime dans l'endroit. J'aurais les avantages matériels et me défendrai de l'atmosphère morale. Si j'arrive à Rome, j'aurai quatre ans assurés. Après, je ferai ce qu'il me plaira ». Celui-là est rare, car il lui faut une solide originalité foncière et une volonté ferme, mais enfin on le rencontre. Sorti des cours où il a dessiné des figures poncives, il va le dimanche brosser des pochades impressionnistes, voir les Degas et les Monet chez les marchands, et il prend beaucoup de croquis dans la rue. L'un et l'autre de ces jeunes gens sont déjà formés en arrivant à Rome. La Villa ne les modifiera pas. Relativement au passé, on y fait à peu près ce qu'on veut. L'Institut exige des envois, mais il sait bien que les pensionnaires sont définitivement modelés selon ses principes, ou que, s'ils sont révoltés, il ne sera plus temps d'y remédier. La Villa n'a donc pas l'influence active de l'Ecole des Beaux-Arts. Elle est un appât, elle sert à forcer les gens à l'obéissance scolastique par l'escompte de ses avantages futurs. Elle a si peu

de caractère moral que ses partisans en tirent un argument pour son maintien, argument d'ailleurs impayable pour sa rouerie naïve. « On reproche à la Villa, disent-ils, de pervertir la liberté d'esprit des artistes... mais voyez donc Debussy, Besnard, Gustave Charpentier! Est-ce que leur passage à Rome les a empêchés de produire des œuvres nullement académiques? »

Ceci est délicieux. Vous verrez ainsi les pires poncifs se réclamer de ces trois hommes de la façon la plus inattendue. C'est avouer que, *malgré l'École*, ils ont pu être des créateurs originaux et d'audacieux novateurs. Cela prouve qu'ils avaient une solide résistance morale; cela ne prouve pas du tout qu'ils n'eussent pas été ce qu'ils sont sans passer par l'enseignement académique, au contraire! Et voyez-vous la pauvreté d'excuses d'une institution réduite à rappeler que, malgré elle, on a pu échapper à son esprit, et tirant de là un argument pour être maintenue? Il ne suffit pas qu'une institution ne nuise pas : il faut qu'elle soit utile, sans quoi les contribuables perdent leur argent.

C'est du simple sens commun : Charpentier, Besnard et Debussy ont évidemment profité des avantages matériels; encore ont-ils renoncé aux derniers, car les commandes officielles du peintre lui sont venues par de tout autres voies, et les deux musiciens ont fait des envois de Rome tels que l'Institut n'en a pas voulu, et qu'ils ont abandonné, pour s'enfuir plus vite de l'art détesté, leur droit d'être joués à l'Opéra. Voilà vraiment

des gens dont la Villa peut se réclamer! Mais elle ne dit pas tout. Si ceux-là, et quelques autres, ont pu échapper, combien de gens ont été gâtés par l'académisme, qui eussent eu du talent? Combien ont résisté un certain temps et fini par devenir des brevetés médiocres? Rien qu'en ces quinze dernières années nous pourrions en relever beaucoup aux catalogues des salons. Rappelez-vous le mot de Boucher à Fragonard partant pour l'Ecole de Rome : « Si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es f... ichu. » Fragonard ne prit rien au sérieux, et ne fut pas... ce que Boucher exprimait trop énergiquement pour que j'aie osé l'écrire. Mais depuis, combien ont justifié sa phrase! A cette époque la règle était tyrannique : depuis Louis XIV on ne plaisantait pas avec l'enseignement du Beau, tout marchait militairement. Vous aurez l'idée assez exacte du régime en voyant ce que Guillaume II fait de l'art officiel dans son empire. Il a tout à fait ces idées-là, et s'il régnait sur notre Villa, jamais un Besnard ou un Charpentier n'en seraient sortis, et le mot de Boucher lui aurait valu six mois de forteresse. Mais les temps ont changé, et les règlements de la Villa, sous la pression de l'art indépendant et de son triomphe, sont devenus presque incolores.

Et maintenant il faut en revenir à l'idée romaine. Voilà donc une institution surannée, qui ne sert de rien, ni en bien ni en mal, et n'a aucun caractère. Elle se traîne, c'est tout ce qu'on peut en dire, et elle s'excuse piteusement du mal dont on l'accuse en citant les rares artistes

qu'elle n'a pas pu dépersonnaliser. Pourquoi est-elle à Rome ?

Pour les peintres, cela se comprend. Ils ont les chefs-d'œuvres italiens à visiter, avec faculté d'excursions en Italie. Encore voit-on d'un mauvais œil qu'ils insistent pour voir Ravenne ou les primitifs d'Ombrie. Car vous savez que les primitifs sont « d'un mauvais exemples ». C'étaient des barbares d'un certain talent, qui ignoraient le Beau, découvert par la Renaissance d'après l'antique : on peut les voir comme « curiosités » et c'est tout. Programme fort simple ; pourquoi a-t-il fallu que la maudite évolution de la critique historique l'ait bouleversé ? Pourquoi a-t-il fallu que la révélation des arts de l'Europe ait ruiné l'idée de la Rome indispensable ? Il y a Dürer, Holbein, les primitifs d'Augsbourg, en Allemagne, Rubens et Van Eyck en Flandre, Rembrandt et Hals, Ruysdaël et Pieter de Hooghe en Hollande, Velasquez et Goya en Espagne, Turner et Reynolds à Londres, et je ne parle pas de la France, de Foucquet à Delacroix et de Watteau à Corot. Tout cela, ce sont des « phares », des centres de sensibilité, des motifs de style, de pensée, de ferveur, qui peuvent attirer des âmes et des tempéraments tout aussi bien que l'art italien. Pense-t-on que des bourses de voyages dûment contrôlées en leur emploi, ne permettraient pas à un jeune homme une éducation plus complexe, une émotion plus grande que trois ans immobilisés à Rome ?

Les sculpteurs trouvent là de belles leçons de

l'Antique. Mais d'abord il faut observer que rien n'est plus absurde que de donner l'Antique d'emblée à des jeunes gens. L'Ecole a fait de l'Antique une parodie néfaste. Les Grecs, ressuscités, se mettraient sérieusement en colère en voyant toutes les recettes qu'on feint d'extraire de leur art énorme, vivant, sensuel, osé et pas académique certes! Quand on aime sincèrement l'Antique, quand on révère dans la statuaire grecque non pas un catéchisme de procédés, mais la réalisation d'un des plus sublimes idéaux que l'humanité ait su atteindre, on s'aperçoit que cet art de synthèse n'a été obtenu que par l'étude profonde de la nature. Il faudrait donner l'Antique comme récompense à des sculpteurs qui auraient d'abord interprété la nature pendant dix ans. Et ainsi, au lieu de le démarquer et de n'être que des pasticheurs insoupçonneux de la vie, ils en profiteraient sainement, ils se placeraient dans l'état d'esprit des antiques et tâcheraient de synthétiser leurs observations, comme ceux-là le firent. On ravale l'Antique en le donnant aux débutants. Ainsi l'on donne les sonates de Beethoven à des fillettes incapables d'en comprendre la sublime beauté morale et n'arrivant qu'à en jouer les notes en mesure. Mais écartons cette déplorable conception, ce vice d'enseignement. Est-ce que les jeunes gens, s'ils doivent voir l'Antique, ne le verraient pas aussi à Athènes, en Sicile, à Munich, au British Museum, sans parler de la sculpture d'Egypte? La bourse de voyage ne serait-elle pas, ici encore, la logique même?

Pour les architectes, on conviendra que, si Rome est pleine d'enseignements merveilleux, là encore elle n'est pas unique. Et les cathédrales de l'Europe centrale? Et les basiliques romanes? Et l'art hispano-mauresque? Est-ce qu'il n'y a pas là des leçons inoubliables, devant l'Alhambra, le Munster, Ravenne, et tous ces pèlerinages du génie humain? Mais non. Tout cela n'est que le vestige curieux, bon pour l'érudit, d'une barbarie amusante et sans beauté. On n'en parle pas à Rome.

Enfin, il y a les musiciens. Et vraiment l'immobilisation à Rome est pour eux de la pure bouffonnerie. Rome et l'Italie ont eu au XVIIe et au XVIIIe siècles une admirable école de musique, qui n'est plus connue que des mélomanes érudits, tandis qu'on ne connaît que trop, hélas! la décadence profonde de l'opéra italien. Est-ce l'exemple de Carissimi et de Monteverde, du chant palestrinien, ou celui de Donizetti et de M. Leoncavallo qu'on offre aux pensionnaires de la Villa? On ne fait aujourd'hui à Rome qu'une musique internationale, le programme de tous les concerts de grandes villes. Mais que peut faire pendant quatre ans à la Villa un musicien? Charpentier y a écrit ses *Impressions d'Italie* : elles sont fort remarquables, mais enfin il n'est pas très souhaitable que tous les prix de Rome en fassent autant : ce serait excessif. Ils font donc n'importe quoi, et le séjour apparaît une fois de plus privé d'opportunité. Reste l'avantage pécuniaire. La bourse de voyage permettrait d'aller entendre Beethoven en Alle-

magne, Mozart en Autriche, et Liszt et Schumann et Weber, et Wagner à Bayreuth, et Gluck et tant d'autres qui ont dépassé infiniment la musique italienne. C'est tellement évident qu'il n'y a pas à insister. Avec les frais d'entretien de quatre années à la Villa, on pourrait défrayer les voyages profitables d'un jeune homme. Le système de la bourse répondrait à tout.

A tout, oui certes! Mais pas à la volonté de l'Institut, du système d'enseignement breveté des arts. Plus soucieux de se faire des créatures et de perpétuer des doctrines que de voir des jeunes gens s'éduquer en restant maîtres de leur sensibilité et de leurs tendances, l'Académisme se démasque. Il se substitue à la France. Il entend — et ne s'en cache pas — que tous ces bienfaits ne soient donnés qu'à la condition expresse d'une obéissance passive. Il faut qu'ils soient donnés sous son contrôle, dans une maison qu'il régit, et dans la citadelle ultramontaine d'où son faux prestige est sorti. « Vous ne voulez pas, jeunes gens? Alors vous n'aurez rien. Vous serez des parias, des refusés du Salon, des irréguliers, des bohèmes, des négateurs de la Beauté sacro-sainte, estampillée par l'Académie; — vous serez des impressionnistes, des malfaiteurs, et tant mieux si vous ne vendez rien! On s'arrangera pour vous priver de commandes, de gros prix de vente, de rubans et de titres : vous serez hors la loi, et l'Etat vous ignorera, car l'Etat c'est un bureau, nous y sommes chefs de division du Beau, et l'Etat-Bureau n'aime et n'encourage que les diplômés.

Certes, l'exécrable lutte des Delacroix, des Courbet, des Manet, des Degas, des Monet et autres destructeurs de l'art, la rébellion des Rodin, des Dalou, des d'Indy, des Debussy a compromis notre prestige, et ces gens ont eu l'impertinence d'arriver sans nous au public, de vivre de leur métier, d'avoir même de la gloire authentique, quoique non revêtue de notre griffe : mais nous sommes encore le bureau du Beau, la bourgeoisie nous respecte, l'Etat nous maintient, et il faut compter avec nous. Nous avons des appuis politiques, c'est nous les gens sérieux et bien pensants ! »

Voilà le discours que je peux prêter sans erreur aux académiques, gardiens du Beau inamovible et constitué dont le siège central est à Rome. Voilà pourquoi l'Ecole de Rome persiste, et voilà comment la question est posée. La lutte contre la Villa n'est qu'un épisode de la lutte de l'art national contre l'ultramontanisme, qui dure depuis 1550.

Et, en effet, l'État soutient l'académisme, mais plus tant qu'on le croit. Les plans de l'enseignement d'art sont restés. Les institutions d'État, antilibérales, monarchiques, sont demeurées sous un régime libéral ; mais l'exemple des indépendants a modifié l'état d'esprit des fonctionnaires. Une pénétration lente s'est produite. Oh ! je sais très bien qu'elle est très lente, et qu'elle est loin de suffire, qu'elle est loin de restreindre assez la part du mauvais art, part du lion dont les artistes libres n'ont guère que les miettes. Mais cette pénétration est indéniable. Elle permet

d'espérer. La religion académique et ultramontaine est bien malade : comme l'autre ultramontanisme, elle est tolérée avec une déférence qui n'exclut pas le scepticisme. L'État la maintient parce qu'il a intérêt à maintenir toute hiérarchie constituée. Mais il sympathise avec les libre-penseurs de l'esthétique comme avec ceux de la religion. Quoi qu'on en dise, l'Etat a beaucoup évolué : il en est venu à patronner le second Salon, il institue des bourses de voyage données souvent à des indépendants, il partage les commandes et les achats entre l'académisme et ses adversaires, il est contraint de plus en plus à une neutralité. Certes les académiques la trouvent criminelle, ils voudraient tout pour eux et par eux. Que leur mauvaise humeur mal dissimulée serve à faire comprendre aux autres la grandeur et l'importance de l'étape parcourue. Chaque avantage enlevé à la routine a l'importance morale de dix avantages qu'elle conserve.

Dans ce concordat, l'Etat ménage l'appareil politique, les personnalités ne lui semblent plus sacrées, et l'Institut a dû admettre bien des décisions qui l'ont exaspéré. L'Etat s'achemine vers la seule attitude qui excuse son intervention : la répartition impartiale des deniers publics.

De toutes façons l'Ecole de Rome est inutile, et marquée pour la disparition. Elle est caduque, son idée fondamentale est mauvaise. Cependant elle durera un certain temps, et on n'y réformera rien, la première réforme, celle des bourses, ayant pour effet de la supprimer. On voit bien

que l'état de choses est illogique et mauvais, que l'Institut gouverne sans droit. Mais il a l'avantage d'être une vieille bureaucratie organisée : on a l'esprit conservateur en France, les académiciens sans gloire se réclament abusivement des vieilles gloires du passé, et l'Etat n'ose pas y toucher, il ménage les droits acquis, il trouve surtout commode de garder le vieux cadre administratif, et il compte que les fonctionnaires sauront en atténuer les inconvénients en arrangeant tout à l'amiable, en concessionnant aux deux camps[1]. C'est ainsi que les gens de l'Institut sont couverts d'honneurs à l'ancienneté, mais que tout de même le legs Caillebotte est au Luxembourg et que Besnard a joué un rôle important dans les décorations des monuments publics. C'est ainsi que bon nombre de fonctionnaires sont déférents envers l'Institut, mais achètent des Claude Monet pour leur salon.

En face de cet état de choses, les indépendants n'ont rien à présenter. Aucun d'eux ne peut encore apporter un système permettant la protection libérale de l'Etat aux tempéraments originaux, sans les Ecoles et leurs excès, parce que l'*État est un bureau à commissions, et ne peut pas voir la vie d'une autre manière. La formule des rapports d'un Etat démocratique avec l'art*

1. Ajoutez que les droits acquis sont ceux de vieux peintres, médiocrités honorées sous le Second Empire, qui s'épuisent par le temps. Et les successeurs de ces inamovibles ont quand même une combativité moins hargneuse, des idées plus modernes, en tout cas le désir de ménager les indépendants arrivés en face d'eux à des situations puissantes.

libre n'a pas encore été donnée. Pour l'instant, la question se pose trop vite. Elle peut apparaître insoluble à bon nombre d'esprits, et je comprends fort bien qu'ils en viennent à souhaiter que l'Etat s'abstienne.

C'est un parti extrême qui, désespérant de trouver la formule, préférerait qu'on renonçât à tout, plutôt que de voir continuer la main mise de l'Académisme et l'irresponsabilité de l'État. Faire du Conservatoire une école privée, libre, fermer l'Ecole et la Villa, supprimer les subventions, les concours, les privilèges mal donnés[1], ramener la condition des peintres, sculpteurs, architectes et musiciens, à celle des écrivains qu'on n'encourage pas et qu'on ne discipline pas; laisser à l'initiative privée de ceux qui se sentent artistes le choix des moyens de vivre et du sens de leur travail, c'est évidemment plus digne, plus conforme à l'idéal moderne et à la limitation du rôle de l'Etat dans nos mœurs. L'Etat-Mécène ne vaut pas mieux que l'Etat-pape. Le dégoût du bienfait mal donné mène au désir de ne rien recevoir. On allègue que l'égalité de conditions pour tous les producteurs d'art favoriserait la décentralisation, nous replacerait dans les conditions grecques, gothiques, florentines; qu'elle aiderait à la décentralisation artistique; qu'elle écarterait tous les gens qui, appâtés par les primes officielles, voient dans l'art une carrière et non une vocation; qu'enfin, l'objection que les métiers d'art coûtent plus cher qu'à l'écrivain son encre et son papier est une objection vaine, parce que les

indépendants même très pauvres ont su se passer des deniers de l'Etat et trouver l'argent de leurs toiles et de leurs statues.

Et tout cela est vrai quoique indigné. Mais la question de la Villa ne touche pas à ce qui devrait être : elle touche à ce qui est encore. Et alors je me demande si quelqu'un, quelqu'un de haute logique, ne trouvera pas le moyen malgré tout de transformer sainement, libéralement, l'intervention de l'Etat, de l'arracher à l'Ecole abusive et usurpatrice, d'en faire une chose bonne, une œuvre de zèle national, au lieu d'en venir à la rupture du Concordat actuel entre l'Etat et l'artiste. Est-ce que vraiment la routine est si inexorable, si immuable, au point que dans la Société de demain l'artiste et l'Etat dont il fait la gloire n'aient plus qu'à s'ignorer l'un l'autre? Est-ce qu'il n'y a pas un effort à faire auparavant? Est-ce que nous ne devons pas tous cet effort à tous les grands morts qui ont lutté contre l'Ecole pour maintenir le prestige français et aller droit, par delà les bureaux, au grand public de leur race?

C'est parce que je crois qu'il serait noble de tenter encore cet effort-là — pas un « baiser Lamourette » certes, mais quelque chose de décisif! — que j'hésite encore à adopter la thèse du parti extrême, même en ne me dissimulant pas qu'il a raison au fond, et veut trancher dans le vif parce que vraiment l'Etat est bien lent à atteindre la vraie impartialité. Mais la première condition d'une entente entre l'artiste et l'Etat dans un esprit conforme à l'évolution sociale, il

n'y a pas de doute là-dessus, c'est la suppression du système académique. Nous ne vivrons libres que le jour où l'ultramontanisme n'existera plus, sous quelque forme qu'il se déguise. La Villa n'existe pas comme foyer d'idées. Mais elle est l'appât d'un système mauvais. C'est pourquoi il faut désirer qu'un aquilon définitif la jette à bas. La Bastille ne signifiait plus guère, quand on la ruina ; mais c'était un symbole, et la Villa aussi est un symbole, le symbole de l'obédience française à l'idéal académique romain. Voilà pourquoi il faut lui donner l'assaut.

L'ESPRIT ROMAIN ET L'ART FRANÇAIS

Une curiosité passionnée de nos filiations nous préoccupe tous en ce moment, artistes, critiques, romanciers : avant tout il nous semble urgent de remonter à nos sources naturelles, et nous y remontons par des chemins différents, mais l'espérance est identique et le désir unanime. Pourquoi cette recherche et comment donc l'entreprendre? Après ou avec beaucoup d'autres j'essaierai ici de répondre, du moins de mettre en ordre quelques éléments, avec quelle joie émue! Enfin, nous voici revenus à la critique supérieure telle que Taine l'a posée au seuil de notre avenir moral et social, voici que toute une génération s'émeut de la nécessité d'un examen logique du génie français et cherche dans le passé la garantie du futur, voici donc une heure belle où l'idéologie et l'étude des problèmes généraux reprennent dans les

lettres une place trop longtemps usurpée par les subtiles discussions techniques sur l'œuvre d'art distincte de l'évolution sociologique ! Rien ne peut nous intéresser davantage, et qu'importent les divergences de ce faisceau de volontés nouvelles ? Toutes doivent être amies, toutes apporteront leur flambeau.

C'est un grand signe que cette intense préoccupation d'idées générales. Pour ceux qui considèrent que l'histoire évolutive des idées est le sujet capital des littératures, et n'admettent pas que le fait d'écrire soit une sorte de luxe étranger à l'altruisme, mais au contraire une haute possibilité d'être utile, il y a de quoi se réjouir. Malgré la démoralisation profonde des lettres par la presse et ses trafics, malgré les abus du succès de carrière et l'avilissement de la critique tombée au compte rendu, la force immanente des principes de Taine suscite le sursaut d'énergie de la pensée française. Le roman naturaliste, descriptif, superficiel, aussi vide d'idées que la poésie parnassienne, n'ayant eu pour mérite, parallèlement à l'impressionnisme, que d'ouvrir une fenêtre sur la vie sociale et d'élever jusqu'au style les sujets jadis dédaignés, ce roman naturaliste, qui eût pu être si grand, ne nous a donné aucune substance vraiment nutritive du cerveau. Le roman psychologique (j'espère bien qu'un juste avenir le débaptisera d'un si beau nom et le nommera simplement le roman sentimental), ce roman bellâtre, dégénérescence composite de tous les arrérages du romantisme et du bovarysme, a été d'autant plus

ennemi de l'idéologie qu'il en empruntait le jargon d'université et se faisait le glossateur déférent de la caste riche et oisive en ignorant l'immense majorité qui lui permet de n'être bonne qu'au flirt intellectuel et physique dans l'univers. Le symbolisme, réaction contre ces deux mouvements, a été presque aussitôt absorbé par des recherches techniques dont le vers libre restera le plus précieux résultat; et ses tendances métaphysiques, son culte de l'art pour l'art, nécessaires et salutaires à un certain moment, ont tout ensemble marqué son rôle et la cessation inévitable de ce rôle. La génération de la guerre a eu l'intuition de la nécessité d'un internationalisme logique, d'une enquête des pensées étrangères, d'un libre-échange opposé au protectionnisme étroit de ce qu'on pourrait appeler la littérature chauvine. L'opposition forcenée de celle-ci a créé des luttes dont l'âpreté ne s'oubliera pas : le roman russe, le wagnérisme, l'ibsénisme et le nietzschéisme sont quatre phases qui donneront matière à un bien beau livre dans l'étude des crises de la conscience idéologique française. Mais l'âpreté même de la lutte entre le chauvinisme et l'internationalisme du mouvement symboliste a poussé celui-ci à exagérer. De là inquiétude récente; de là, chez ceux mêmes qui contribuèrent à la victoire légitime et qui ouvrirent nos portes, crainte de voir, l'admiration devenant servitude et emprise, le gros des barbares suivre indûment les parlementaires accueillis; de là peur d'avoir trop généreusement reconnu la supériorité de tels

étrangers, au point de paraître avouer notre impuissance.

De là plusieurs faits signicatifs : l'école de Franck se gardant de Wagner et revenant aux formes classiques, *Louise* et *Pelléas* s'évadant du bayreuthisme, la jeunesse désavouant, après l'avoir adoré, le symbolisme anglo-allemand, l'art pour l'art délaissé, l'écrivain redevenant homme et s'inquiétant de la crise sociale et politique, la jeune peinture brisant avec le style académique. De là l'aversion de Barrès pour les barbares, la recherche des origines françaises, la décentralisation, l'idée de renaissance occidentale, celle de renaissance latine, le remède espéré dans un patriotisme raisonné, les pensées émises en ce sens par des hommes comme MM. Adrien Mithouard, Léon Daudet, qui les allient à une politique et à une éthique nationalistes, tandis que d'autres comme M. Remy de Gourmont se réfèrent au nietzschéisme, au scepticisme dans l'éthique et à l'idéalisme pur, d'autres comme M. André Gide à une sorte d'ironie mêlée de ferveur, d'autres à un amour de la renaissance italienne francisée... Conflit ardent, conflit où la politique a mêlé sa terminologie indûment peut-être, et peut-être par une secrète nécessité, conflit où les uns sont ingrats envers l'esprit français, et les autres envers l'apport étranger, conflit où l'on ne peut plus dire sans péril cette parole admirable : « Le mot étranger n'a aucun sens », alors qu'il y a dix ans cette conviction a réveillé l'énergie en France ; — mais conflit superbe, conflit béni,

puisqu'il prouve clairement l'unanime désir de faire un bilan, d'établir nôtre doit et avoir avant de nourrir d'une idéologie la nouvelle littérature française.

Pourquoi cette idée de la race parle-t-elle si haut? Parce que nous sommes devenus forts. Tant que nous nous sentions démoralisés, nous éprouvions le besoin de nous fortifier du suc étranger : Wagner, Tolstoï, Ibsen, c'étaient des sources immenses, et nous avions soif. Le chauvinisme a traité pendant quinze ans de « sans-patrie », d'anarchistes ennemis du génie national, des artistes qui aimaient ce génie, mais avaient précisément la pudeur de ne pas parler de patrie avant d'avoir refait leur sang pour le lui offrir, avant d'être passés de l'admiration humble à l'admiration indépendante. Les artistes ont eu la force de caractère de supporter cette accusation de non-patriotisme en étudiant en silence les grands étrangers qu'on leur reprochait de démarquer, — et cela jusqu'à cette heure-ci, où, ayant repris la force de recréer un art autochtone, les prétendus sans-patrie se réveillent avec l'idée de la race. Heure où nous pouvons tous vraiment, avec plus de droit que les chauvins ignorants et aveugles, saluer l'idéal français, puisque après cette longue étude minutieuse et modeste des idées étrangères, nous avons reconstitué une peinture que l'Europe imite, une école symphonique qui est la première du monde, une littérature sociologique admirable, une poésie et un roman dont les formes sont rajeunies. Maintenant seulement il

est de bon goût et de belle dignité de parler du génie de la patrie, parce que nous avons travaillé pour lui, au lieu que les chauvins n'ont fait qu'en couvrir leur insuffisance. Maintenant seulement nous pouvons tous prouver que nous n'avions jamais perdu le sens français.

Nous touchons à une heure passionnante où le balancier cesse d'osciller exagérément de l'admiration excessive des étrangers à la peur ou au mépris de les connaître, de l'abdication devant leur génie au protectionnisme sottement ignorant, du reproche d'être des « agents internationaux » à celui d'être « les Chinois de l'Europe ». Nous nous sommes enrichis sans nous esclavager, nous ne sommes ni des débiteurs serviles ni des démarqueurs ingrats; l'équilibre s'est fait, nous pouvons admirer sans cesser d'avoir conscience de notre propre apport dans l'Europe pensante. Et qui donc trouvons-nous parmi ceux qui parlent aujourd'hui de ce patriotisme, de ce retour à la race, de cette consultation clairvoyante du génie national, qui donc trouvons-nous parmi ces Français déclarant leur amour du terroir? Mais précisément les prétendus sans-patrie de la veille, les symbolistes, lss idéologues d'il y a dix ans, ceux que je viens de nommer par leurs noms et qui encoururent les pires reproches parce qu'ils aimaient Wagner, la métaphysique allemande, la poésie anglaise, le symbolisme; ce sont ceux-là mêmes qui constituent aujourd'hui la réaction en faveur de nos références nationales. Est-ce palinodie? Non, car ils aiment toujours tout cela : mais

c'est qu'ils ont fortifié leur substance, aimé sans s'asservir, et c'est pour cela que nous pourrons toujours nous entendre, hommes de camps divers. L'idée française, épurée, délivrée de son affublement chauvin, nous réunira en face de ceux qui, journalistes ignorants et vantards, romanciers de réclame, entrepreneurs de spectacles, ont voulu faire penser que mépriser le génie étranger, c'était respecter le génie français, et qu'ignorer était une preuve de civisme. Au demeurant, ceux-là n'aimaient pas plus nos morts et n'étaient, à l'égard des vivants, protectionnistes que pour eux-mêmes.

Une pensée claire nous concentre et nous guide : l'amour de notre terroir, non parce qu'il est notre terroir, mais parce qu'après avoir examiné les autres nous l'avons reconnu admirable. Ainsi tous les discours patriotiques ne laisseront jamais dans l'esprit d'un jeune homme l'émotion persuasive qu'il éprouve au retour de voyages outre-frontières, et le patriotisme acquis est infiniment plus valable que celui qu'on vante dans les écoles à des êtres qui n'ont encore ni vu ni comparé. Au sein d'un volontaire exil dans l'idéologie étrangère, nous nous sommes refait une âme française, et nous ne la perdrons plus. Et il ne fallait pas accepter celle qu'on nous imposait en nous disant : « Préférer ailleurs, regarder longuement ailleurs est un crime. » Il fallait nous créer notre âme française à nous ; c'est fait dans le présent et prévu pour l'avenir. Et maintenant, qu'est-ce qui nous domine tous ? Le désir de relier cela au passé, par dessus les

grands bouleversements sociaux, le désir d'être approuvés par les morts, le désir de renouer les chaînons forgés à la vieille chaîne nationale. Mais pourquoi donc vouloir être approuvés par nos morts, désir que Barrès a exprimé avec une si anxieuse éloquence ? Est-ce pour les imiter ? Est-ce parce que hésitants, inquiets, nous avons besoin, sous l'apparent respect, de demander tout bas un conseil ? Non, il ne faut pas imiter ; non, il ne sied pas que la vie s'inspire de la mort, car ce qu'elle demande à la mort, ce n'est pas ce qui est mort, c'est ce qui était vivant de la vie transmissible et impérissable ; ce n'est pas la cendre dont ne sera pas pétrie à nouveau une chair, c'est l'étincelle vitale qui dort sous cette cendre, c'est la part de présent éternel qui est contenue dans le passé. Tout temps se lègue à soi-même son avenir.

C'est cet élément transmissible que nous allons maintenant chercher tous dans le sol de ce pays : et chacun a son claim et fait son tri, et tous sont venus pour des raisons qui semblaient seulement différer, mais concordaient au même désir, les uns par dégoût de l'époque, haine de sa décadence, espoir de revivre par la pensée, sinon par le corps, dans des temps où tout leur eût plu davantage ; les autres par simple admiration d'érudits pour la colossale composition du génie de leur race, d'autres amenés à l'ethnologie et au folklore par l'esprit de réaction politique rêvant d'effacer les superstructures révolutionnaires et de remettre au jour les assises de jadis, les autres par l'espoir de vaincre en eux

l'instinct cosmopolite et de se mettre à aimer quelque chose, et d'autres par honte d'être déracinés, et d'autres, qui l'étaient, par désir de reprendre racine quelque part, les uns par optimisme, les autres par pessimisme, — et chacun préférant son crible ou sa pioche, mais tous émus et fiévreux à l'idée de l'or qui attend sous la terre !

L'aimantation du sol nous courbe tous, à cette heure. Réservant nos motifs et parfois les opposant, nous travaillons pourtant dans le même sens. Et il est peut-être bon que nous nous querellions sur nos moyens d'enquête, les uns associant la réaction politique au retour idéologique vers la France du passé, les autres se référant au génie gallo-romain, tenant compte du germanisme des Francs et refusant l'intrusion de l'italianisme ; les uns tenant pour les gothiques et les autres tenant pour les renaissants, les autres cherchant à concilier le socialisme avec la tradition populaire et à unifier le passé et l'avenir de la démocratie. Querelles utiles, qui nous excitent et créent de continuelles et fructueuses comparaisons de nos méthodes. Nous avons chèrement acquis le droit de les avoir à propos de notre cher sujet, par quinze ans de lutte pour un nouvel idéal après la lourdeur naturaliste et la fadeur du roman mondain, en face d'une critique et d'une littérature de mode bourgeoise qui n'ont rien appris et rien oublié, et qui, après nous avoir durement reproché nos curiosités de l'étranger, ne se font ni meilleures ni plus nobles en nous voyant fortifier notre patriotisme intel-

lectuel. Et ce principe de droit, il faut y insister, le poser avant tout, avant d'entreprendre l'étude des moyens qui nous conviennent pour parvenir au but désiré.

Ce principe, il est au cœur du peuple. Lui aussi s'oriente, lui aussi se souvient, lui aussi, dans des zones parallèles aux nôtres, trie son or ou forge son chaînon. Lui aussi a l'horreur de se penser déraciné, et cherche, et attend que les plus instruits, avec les armes de l'ethnologie et de la critique comparative, avec les doubles outillages de l'art et de la sociologie, lui expliquent la prorogation de son idéal à travers les siècles, et lui disent pour quelles raisons supérieures il a manié les blocs des cathédrales et manie maintenant les poutres de fer des usines, pourquoi ce qui semble mort contenait ce qui vit, pourquoi toutes choses sont une dans le multiple. Le mystère de l'art est naturellement lié pour lui au mystère de l'évolution sociale, et nous lui devons des explications, et nous comprenons bien tous que nous ne pouvons plus ne pas les lui donner, quelque distance qu'il nous faille franchir ou quelque gêne qu'il nous faille vaincre, parce qu'il a été l'ouvrier conscient ayant le droit de savoir le plan d'ensemble et de planter au faîte le drapeau qui annonce la fin de la mise en œuvre.

Et cela dit, j'en viens à un aspect de la question qui est l'objet de ces pages et la raison de leur titre. J'en viens à un des sujets de querelle qui reviennent le plus souvent entre nous tous, la composition de nos origines d'artistes, notre

querelle des anciens et des modernes à nous : la question de savoir ce que l'esprit romain est venu faire dans notre France gallo-franque, et si l'esprit romain, politique et artistique est la même chose que l'esprit latin dans le sens accepté de ce terme, et si enfin il nous faut considérer notre retour aux origines nationales comme un désaveu de notre curiosité des étrangers, comme une renaissance après une mauvaise période, ou simplement comme une paisible et franche réintégration dans notre patrie élue, d'où l'esprit romain doit être rejeté en art comme en sociologie au même titre que l'esprit saxon, slave ou germanique.

Je me suis jadis attaché avec insistance à une formule dont la concision me contentait, et qui me semblait juste parce qu'elle était symétrique : la France, placée à l'extrême Occident, est constituée de façon à être le réceptacle de toutes les idées européennes qui vont de l'est vers l'ouest comme les races. Elle les filtre, les clarifie, les renvoie épurées aux autres nations comme le cœur renvoie le sang dans le corps, et ainsi les nations se mirent en elles et ne reconnaissent plus leurs idées tant elles sont dégrossies, transformées et logicisées.

Ceci me contentait par l'agencement simultané de la situation etnographique, du composite de notre pays, des raisons de son influence mondiale, des façons claires de son exposition et de sa critique : j'arrangeais ainsi assez bien des éléments dont le lien semble lâche. Je pense

aujourd'hui que j'ai à regretter d'avoir trop insisté dans ce sens : pour trop simplifier je faussais — c'est ce que Français, j'étais porté à faire précisément comme il en advient souvent en France. Je n'avais pas regardé le peuple à ce moment-là comme je l'ai regardé depuis : et à présent je ne trouve pas que la formule est fausse tout à fait, mais elle ne dit qu'une partie de la vérité. Oui, il y a dans notre génie ce don et cette mission de disposer clairement les idées étrangères, et c'est un rôle merveilleux : mais il y-a quelque chose de spécial au fond du creuset, un métal qui est bien à nous et que nous mêlons à tous les alliages, et c'est lui qui les rend solides. Le peuple de France n'a pas toujours eu le droit de parler : il a dû lutter contre de durs asservissements, et quelle que soit sa souplesse il fallut, pour résister à tant d'invasions, qu'il eût un autre génie que celui de l'assimilation et de la fusion des génies extérieurs.

De tous ces asservissements, celui de l'esprit romain me semble avoir été le plus redoutable.

L'histoire de l'art populaire français, poésie, musique, arts décoratifs, c'est l'histoire d'une longue et pénible lutte contre l'esprit de Rome, et cet esprit, substitué au salubre esprit grec dans le monde, a été mauvais, soit qu'il fût le catholicisme, soit qu'il fût, sous les espèces de la Renaissance, la réaction du paganisme ne ruinant pas les formes catholiques, mais s'installant sournoisement derrière leurs façades, trahissant ainsi la vraie âme chrétienne sans

restituer ce qu'il y avait de beau dans la libre morale païenne. L'histoire de notre art populaire, c'est l'histoire admirable de la vitalité d'un peuple insurgé contre la tyrannie d'une caste prenant son mot d'ordre à Rome, à la fois dans un catholicisme dégénéré du système politique où se retrouve le fourbe et dur esprit administratif des Romains, et dans un paganisme honteux et inavoué, sauvant l'art hellène, mais n'osant restaurer la morale qui l'inspirait. Cette réaction de nos morts contre Rome, c'est toute la constitution de notre âme, la défense d'un patrimoine.

Quel patrimoine? gaulois, romain ou franc, ou le mélange de tout cela à un degré indéfinissable? L'histoire avoue son ignorance de la psychologie gauloise vue par les yeux de César, elle constate la prédominance de l'esprit des colons romains dans l'alliage, mais esprit de plus en plus modifié par le climat et la contre-influence des vaincus, esprit devenu admirablement gallo-romain, c'est-à-dire tout autre chose que romain. Elle constate enfin l'assimilation du germanisme franc par cette race gallo-romaine en qui, dès le second siècle de la conquête, vivait déjà toute la grandeur du principe idéologique français. Mais les dosages exacts nous sont inconnus; il s'est produit là une de ces endosmoses d'âmes dont le secret ne nous sera pas plus livré que celui du grain devenant plante dans l'obscurité du terreau. Ce que nous savons seulement, c'est la continuation de la suprématie métropolitaine sur l'ancienne colonie

devenue nation libre, le rêve de grandeur romaine s'identifiant à l'idée de civilisation prospère au point que les barbares reconstruisent, par la volonté de Charlemagne, l'empire jadis détruit par eux. Ce que nous savons, c'est que la pénible élaboration de la féodalité isole la France politique de l'Italie, mais lui soumet, par la mysticité, la langue, l'éducation, toute la France morale, malgré les luttes de nos rois contre les papes : l'emprise romaine, sur les débris de la puissance unitaire de la Rome politique, persiste par le génie astucieux du Saint-Siège. Le monde grec est ignoré, le monde byzantin limité à soi-même; seul le renom romain triomphe, parce qu'il a su adroitement s'identifier au renom chrétien. Et là où coula le sang des esséniens et de saint Pierre, là où leurs bourreaux furent puissants puis écrasés, ce sang donne aux descendants de ceux-ci une force nouvelle. La doctrine du Galiléen devient un effrayant instrument politique et moral, grâce auquel le prestige romain recommence à subjuguer des barbares, et là où pénètre l'esprit du Christ, là revit l'esprit de Rome. Le pape refait ce que les armes d'un formidable empire avaient accompli. En ce lieu du monde réside décidément le génie de la conquête, se faisant de ses vainqueurs eux-mêmes des soldats. En quelques centaines d'années le martyr est devenu le prélat, Théodoric est devenu le croisé, et toujours siège à Rome, sur le trône néronien ou la sedia papale, une même volonté de puissance qui les envoie à la conquête du monde.

Cependant la force barbare est si grande qu'elle transforme à son tour ce que Rome lui a dicté. L'art gothique s'éveille; son but, son plan, sont transalpins, mais sa réalisation s'augmente de toute l'âme occidentale, de toute la poésie des pays gris, de tout l'intimisme germanique. Sous les décisions féodales le système communal seconde, par le peuple, le désir d'unité des rois. La lutte pour le Christ se passe en Orient, mais l'Occident, chez lui, combat l'intrusion romaine, qui doit se contenter d'une juridiction morale. Palpitations constantes de notre histoire médiévale, admirables sursauts où l'instinct du peuple sait distinguer entre la foi et la religion, entre la tyrannie du Saint-Siège et son noble prétexte! La cathédrale est, autant qu'une prière, l'affirmation du génie national et autochtone, la manifestation de chaque peuple servant Dieu selon son idéal propre. L'Occident donne son sang sous le soleil de Palestine, mais réserve son énergie cisalpine. Tout notre moyen âge observe cette distinction très ferme, et grâce à cet extraordinaire bon sens qui allie le peuple au roi contre le moine rusé et le seigneur stupide, l'élaboration de l'âme française se poursuit du style gallo-romain au sublime gothique.

Les guerres d'Italie surviennent; la foi chancelle, la royauté audacieuse fait échec aux papes politiciens, comme la raillerie plébéienne fait échec à la tyrannie du moine intrus dans la famille. De nouveau les barbares descendent vers la riche Italie, et de nouveau s'apprête la ruse romaine. L'Italie est piétinée : elle tient

déjà sa vengeance. Le monde antique ressuscite, les idoles détruites par la fureur mystique renaissent, déités auxquelles les papes lettrés et voluptueux accordent le bénéfice de l'abstraction philosophique et morale.

L'essentiel de la politique d'un Jules II tient dans cette constante habileté à profiter de l'antique renom romain pour soutenir une religion qui n'a plus rien de commun moralement avec la doctrine évangélique. C'est avec ce glaive exhumé que la Rome de la Renaissance recommencera la conquête perdue, reprise, reperdue, et si les barbares reviennent, dégrossis, civilisés, ce sera pour emporter dans leur septentrion des idées et des goûts romains dont ils se penseront les spoliateurs et dont ils ne seront que les véhicules. Qu'on vienne lui faire soumission ou qu'on croie l'emporter comme une dépouille, le tenace esprit romain imprègne ceux qui le touchent. Et l'on voit alors cette chose extraordinaire : les exploiteurs d'un dogme juif installés dans le cadre d'un monde antique qui les méprisa et les persécuta, se servant de l'exhumation de ce monde pour propager leur politique et leur morale dans l'Occident à l'aide d'une incroyable transmutation des valeurs ; les sectateurs de l'aversion de la chair, les inventeurs du péché de vivre utilisant la résurrection d'un âge dont l'adoration de la vie fut l'âme !

On assiste à ce confondant spectacle, à ce prodigieux édifice de ruses : alors que la Renaissance française est déjà faite par le spontané génie de l'Occident, le mot d'ordre romain est

si bien donné que les pseudo-vainqueurs de l'Italie le rapportent avec eux et ont l'air d'avoir été chercher au delà des Alpes le secret d'être moins barbares. Toute une civilisation gallo-latino-franque est arrêtée en son évolution naturelle, faussée, dogmatisée par l'esprit romain : le flambeau italien éclipse la torche gothique.

La première Renaissance *italienne*, si belle, si pure, si autonome, n'est pas donnée en exemple au monde par la papauté. Celle-ci n'y trouve pas son compte : ni Giotto, ni Masaccio, ni Carpaccio, ni Mantegna, ni l'Angelico, ni Botticelli, ni Ghirlandajo ou Lippi, ne sont pour elle autre chose que des barbares, des « primitifs », comme le sont les gothiques ou nos primitifs de Bourgogne. Ce sont des artistes trop provincialement patriotes, trop désintéressés dans leur foi ascétique, pour être les agents de diffusion rêvés par le Saint-Siège. Non, ce n'est pas à eux qu'une pareille tâche sera confiée : on ne leur accordera que d'être les soubassements de la nouvelle gloire romaine, celle qui secondera l'internationalisme catholique. C'est à la seconde génération de la Renaissance que sera dévolue l'emprise sur l'imprudent Occident qui est une fois encore venu jouer au conquérant et s'en retournera joué par l'astucieuse puissance. C'est à Vinci, à Raphaël, à Michel-Ange, et surtout à leurs successeurs banaux, ampoulés, déclamatoires, que sera demandée l'œuvre d'usurpation. Si Rome s'est résolue au sacrifice de refaire une place au génie païen, ce n'est pas pour permettre à ce génie de revivre, mais bien

de lui servir ; elle se réserve ce nouveau mode d'influence. Rome des Césars ou des papes, son but de montée dominatrice vers le Nord, par le glaive ou le dogme, reste pareil. L'école de Fontainebleau, c'est la revanche du Milanais piétiné. En quelques années l'esprit romain réussit à imposer à la France cette croyance étonnante, qu'elle manquait d'art et que lui seul peut lui en donner. La vanité des princes, habilement exploitée, se pique et s'empresse d'imiter : Rome tient tout prêts les éducateurs. Ce ne sont plus des Ombriens, des Lombards, des Florentins ou des Toscans, ce sont des Romains, et par le vœu de François Ier, « protecteur des arts », mais pas chez lui, ces Romains s'installent en France pour y « porter la lumière ». Ainsi le dogme juif, accaparé par les catholiques qui ont eu le génie de le travestir au point de proscrire le judaïsme, sans lequel leur corps de doctrine n'existerait pas[1], le dogme juif romanisé s'appuie sur l'art païen et la politique césarienne pour « réunir les deux lumières de l'ancien et du nouveau monde » et les imposer aux « ténèbres » barbares avec le consentement des princes !

La France gallo-franque, assimilatrice, s'ouvre tout de suite : l'Allemagne, mieux protégée, résiste mieux, et l'art flamand se forme et s'épanouit très loin, et l'art hollandais est encore à venir : les conditions ethnologiques créeront en

1. Les catholiques d'Etat, fort gênés par l'anarchisme de l'Evangile, pensent que Jésus n'a rien à faire dans leur royaume, et l'esprit de l'Ancien Testament les inspire.

See translation in
Pamphlet drawer
marked "Miscellaneous"

Blank Page Digitally Inserted

Pays-Bas un art intimiste qui n'empruntera guère à l'Italie que des recettes techniques pendant bien longtemps, et les conditions morales de l'Allemagne la garantiront. La source du gothique ne se laissera pas empoisonner aisément : la Réforme, avec une brutalité terrible, répondra aux papes sensualistes, son ascétisme la défendra de leurs ruses. Mais en France quelle colossale usurpation!

Etions-nous donc vraiment plongés dans la barbarie, aurions-nous besoin des services romains pour en sortir, dans notre pays qui, d'accord avec les régions germaniques, avait créé la cathédrale et le château fort, et le mouvement bourguignon, et les arts du mobilier, et la tapisserie de haute lisse, et les enluminures, et tout le reste? Le peuple peut se le demander; le goût des princes, au retour d'Italie, lui répond le contraire. Tout naturellement, ils ont fait aveu d'impuissance au nom de leurs artisans, — et les professeurs s'installent. Ce qui est le plus remarquable, c'est que l'Italie ne nous envoie même pas la Renaissance : elle nous envoie la décadence de cette Renaissance. Et que veut donc dire le mot énorme? S'agit-il de la renaissance du génie gréco-latin? (A ce moment l'histoire, et jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ignore l'Hellade et n'en sait que le démarquage romain.) S'agit-il de la renaissance des arts par delà des siècles grossiers, de par la bienfaisante influence de l'Eglise? Celle-ci, souriante, le fait croire, et le palais nargue le donjon et la nef. A peine Michel-Ange et Raphaël sont-ils morts que déjà,

avec une rapidité surprenante, la caricature de leurs manières s'inaugure : la grandeur se mue en emphase, la tendresse en mièvrerie, la puissance inventive en facilité, l'abondance en redondance[1]. Et c'est tout cela qui, avec Rosso, Primatice, les Carrache, viendra porter à l'Occident, par-dessus les Alpes, le défi romain, jusqu'au moment le plus honteux, celui des Médicis de France.

Contre une telle invasion, notre race se défend à coups de chefs-d'œuvre. Le peuple des communes a marché avec ses rois quand il s'agissait de repousser la moinerie : il s'en sépare lorsque les rois acceptent sous les apparences de l'art le retour du malin esprit ultramontain. La faveur dédaigne nos nationaux et accueille les intrus : l'âme française persévère. Là où l'on pensait qu'il n'y eût que barbarie, la France entière répond par son œuvre antérieure. Le non-sens du mot *gothique* doit le céder au mot *ogival*, et l'ogive est d'abord française, progrès splendidement hardi sur le doux et majestueux type roman. Les médiocrités vantées que l'Italie exporte en France se trouvent en présence de rudes jouteurs. Les poètes septentrionaux de la pierre ont vite fait d'avoir raison de ces nouveaux venus qui gâtent l'architecture religieuse, et de les dépasser dans l'architecture civile, en attendant Pierre Lescot et Delorme. Et après Amiens, Chartres, Saint-Trophime.

1. Mouvement propre aux arts italiens : deux cents ans plus tard, leur admirable manifestation musicale subira la même déchéance brusque.

Notre-Dame, Reims, Cluny; après Strasbourg, où Erwin de Steinbach défie et éclipse le gothique allemand; après Sainte-Gudule, Sens, Senlis et toute l'œuvre sublime des guildes, des hanses, des corporations; après Claude Sluyter, le tombeau de Philippe Pot, Michel Colombe, l'Italie romaine peut venir faire leçon aux barbares d'Occident! Ligier Richier, Jean Bologne, Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, Bontemps, Marchand, se chargeront de répondre à l'instant même, et avec génie, tandis que la décadence italienne s'accentue avec une effrayante rapidité. En moins de cent ans l'invasion italienne est annihilée au point que nous sommes redevenus les vrais maîtres écoutés, mythologues, scrutateurs plus fins du goût antique, et que Sarrazin, Guillain, les Anguier, Coysevox, Coustou, Puget enfin, en face des dégénérés italiens et de l'effondrement du Bernin, vont former une série ininterrompue jusqu'à Le Moyne, à Girardon, à Pajou, à Houdon, à Pigalle, à la sculpture du XVIIIe siècle, tandis que la peinture française va, de Clouet à Chardin, se constituer une lignée exceptionnelle.

C'est le débat glorieux d'une énergie nationale. L'esprit romain échoue à rivaliser de chefs-d'œuvre, mais il nous laisse malheureusement le pire, il nous laisse au flanc une flèche empoisonnée : la notion de l'art qui s'enseigne, la notion de l'idéal d'école. Et cette notion hiérarchique est tellement faite pour séduire les autocraties, qu'aussitôt édictée elle ne peut plus être ruinée même par l'exemple des grands tem-

péraments spontanés de notre race. Par la perfide volonté de l'Italie, l'art prend une constitution administrative et antidémocratique. L'art se subdivise en beaux-arts « nobles » et en arts industriels réservés à des « ouvriers ». Et désormais cette distinction fatale devient un dogme. Il faudra trois siècles pour arriver à la supprimer, et elle ne l'est pas tout à fait encore! C'est le cadeau le plus dangereux que l'esprit romain nous ait fait, car les mauvaises œuvres qu'on lui doit n'importent guère, la France ayant démontré qu'elle savait les surpasser, mais l'introduction d'un système mauvais dans l'art, qui dira le nombre de beaux producteurs qu'elle a dévoyés et paralysés?

Poussin, Jean Goujon, Pierre Lescot, représentent la victoire de l'esprit français sur l'esprit italien : ils l'assimilent, en rejettent les défauts et l'inféodent à l'âme occidentale. Par eux l'esprit latin, l'esprit gallo-latin, l'esprit lyrique et pensif s'oppose clairement à l'esprit romain, ambitieusement lourd, démarquage et non résurrection de l'antique. Voilà l'apogée de notre génie, menacé et vainqueur. Mais c'en est fait de la tradition naturelle du sol. La race est coupée en deux : le gothique, le primitif, sont rejetés dans la nuit féodale, l'hypnotisation du monde païen crée une ère nouvelle, dévie l'art tout entier. La Renaissance menteuse se vante d'avoir refait la lumière : en réalité, elle est une désespérante réaction essayant de jeter une ombre définitive sur la conscience du Nord, elle fait plus de mal que de bien. L'histoire de l'art, du

XVIe au XIXe siècle, va être celle du combat de nos artistes contre l'Ecole et son idéal étranger, contre la tyrannie romaine. Contre l'Ecole et l'Académie, contre la villa Médicis, contre le despotisme de Louis XIV, la crise romaine du Directoire et de l'Empire, militarisant la caste artistique, ce sera la lutte des peintres et sculpteurs du XVIIIe siècle, Chardin, Watteau, Fragonard et les portraitistes contre Le Brun et Mignard, la lutte de Prudhon contre David, la lutte de Delacroix contre Ingres, et finalement la bataille acharnée du romantisme, du réalisme et de l'impressionnisme contre la scolastique dans un siècle de révolte sociale. Dès Rosso et Jules Romain, la Renaissance italienne est finie comme créatrice, mais l'esprit de Rome survit à la faillite, et telle est sa force, son opiniâtreté nourrie de la haine de l'Occident septentrional, qu'aujourd'hui même nous n'en avons pas fini avec lui, malgré l'évidence de son mauvais art, malgré l'érudition nous prouvant son erronée conception des Grecs, malgré la transformation de l'idéal canonique en idéal évolutionniste, malgré la notion du caractère ruinant la notion de la beauté, et malgré l'univers apporté par Rembrandt le Tragique, et malgré le paysage et l'introduction de la nature et des humbles dans l'art psychologique, et malgré tout! L'emprise a été si forte, que nous nous décidons timidement encore à rejeter cet idéal romain, à renouer notre tradition autochtone, à reconnaître Ligier Richier dans Rodin et Poussin dans Puvis de Chavannes, à demander compte

à cet idéal intrus de ses mensonges, de nos primitifs méconnus dont il a volé la gloire et l'autorité légitime, de nos métiers d'art disloqués, de notre gothique bafoué au point qu'Ingres en déconseille la connaissance et l'amour à ses disciples, de notre musique du XVIe étouffée jusqu'à Rameau, de l'allégorie infectant notre littérature du XVIIe, de l'euphuisme et des concettis, de l'atroce régime d'académie qui eût gangrené tout notre art sans la vivace résistance de nos corporations, de toute cette façade de sophismes et de sophistications enfin, de ce cartonnage italien bâti au milieu de notre race en nous masquant nos origines, au point qu'il a fallu l'histoire moderne, et la foi passionnée de quelques grands hommes, pour donner de la pioche dans ce stuc et cette détrempe et nous laisser revoir notre France de l'ogive, notre France de toujours, notre vraie chère France occidentale, notre contrée claire et logique que nous avons été stupéfaits de découvrir !

Il nous a fallu recommencer à épeler notre génie au livre dont chaque cathédrale est une page, réapprendre la patrie chemin par chemin, avoir un immense sursaut d'aversion contre cet idéal de beauté transportable, cette beauté qui fut l'idéal gréco-romain et n'est plus que l'idéal Julian dans toutes les académies du monde, — et nous en sommes encore à hésiter ! Et les plus intelligents d'entre nous ont encore du respect pour cette intrusion, parce qu'elle fut énorme, et cherchent dans Poussin une raison d'excuser l'École, messagère de l'astuce romaine, comme

si Poussin n'était pas uniquement grand pour avoir allié la grâce de France à la majesté grecque sans se laisser duper par la grimace qu'en présentait la Renaissance italienne dégénérescente ! Il faut vraiment que le poison ait été subtilement distillé dans la vigne du Saint-Siège ! Et il faut aussi que le sang de ce pays ait été riche pour ne pas se glacer à tout jamais.

Comment des nationalistes, ou des hommes épris de renaissance latine, c'est-à-dire, si je les entends bien, de la résistante union des races latines en face du génie germain ou slave, comment de tels hommes pourraient-ils ne pas comprendre le mal que la catholicité ultramontaine a fait à leur idéal, la nécessité d'en finir avec l'esprit romain en politique, en éthique et en art, l'urgence de séparer violemment le romain du latin, comme l'ont fait, persécutés ou insurgés, les peuples latins qui étouffaient sous le joug, comme l'a fait le libéralisme en Italie, comme le devrait faire l'Espagne que le cléricalisme jugule? Les plus intéressants, s'ils ne se résolvent pas à cet arrachement, se contredisent étrangement. Il ne me vient pas le dessein de discuter des personnalités, je ne m'occupe que d'idées générales. Mais enfin c'est avec un profond regret qu'on voit un esthéticien aussi considérable, averti, généreux, que M. Péladan, en venir à dire que l'étude de la figure humaine est *le seul* domaine noble de l'art, et en rester, quant à cette étude même, aux principes du xve siècle. Il est fâcheux de voir un tel autre écrivain souhaiter le triomphe du papisme au nom de la

haute logique et comme garantie d'une politique royaliste, alors qu'il est tellement épris de la morale païenne qu'il souhaite évincer le socialiste sans-patrie Jésus, déteste sa morale et semble caresser le rêve d'un pape honorant les dieux de l'Olympe. Il est non moins fâcheux de voir d'honnêtes hommes, au fond d'accord pour admirer tout ce qui est beau, opposer l'idée de renaissance latine à l'idée de référence occidentale, en méconnaissant la valeur des termes, en oubliant que c'est ici le pays admirable où la simplicité loyale de l'esprit gallo-latin a tenu tête à la ruse romaine, permis aux races latines d'échapper à la férule, permis le dosage exact de l'hérédité antique, montée par la Provence jusqu'à la Loire, et de l'hérédité septentrionale, qui descendit du Rhin. Est-ce que tout cela est ennemi? Non : il n'y a qu'un ennemi commun. *Delenda est Roma!* Nous ne respirerons que lorsqu'elle aura été ôtée de notre poitrine.

L'exemple de notre art populaire devrait nous réconcilier tous. L'artisan de ce sol a compris depuis toujours, trouvé simple ce qui nous embarrasse. Il a continué son œuvre : imaginer des cathédrales, créateur de chants libres, joaillier, ébéniste, orfèvre, céramiste, qu'il fût favorisé ou sacrifié aux étrangers, il n'a pas cessé de réaliser des modèles français, de garder intacte, vivante et souple sa production, de franciser tout ce qu'on lui apportait ou imposait. Son génie gallo-latin, placé au point précis de l'Europe où toutes idées se donnent rendez-vous pour s'éclairer, son génie a su s'accommoder de la

mysticité, des idées générales confiées à la pierre, puis de la révélation des mythes païens, des allégories, de la crise gréco-romaine habillant à l'antique trois siècles de l'art et des lettres de France, et de tout il a tiré parti, il a fait nos styles successifs. Voilà quel a été le propre de ce génie : il a trié son or dans les alluvions. Sachons comme lui trier le nôtre. Depuis que l'histoire est devenue une science de résurrection avec des armes que l'on n'avait pas naguère, nous avons les moyens de reconstituer très nettement nos lignées depuis le IVe siècle, et d'éliminer tout ce que Rome a mis dans notre sang, au triple point de vue administratif, artistique et moral. Et si nous songeons à nous défendre, par une renaissance latine ou un occidentalisme (peu importent les mots), contre l'invasion de Wagner, de Tolstoï et d'Ibsen, suivant en cela les conseils de Nietzsche d'ailleurs, quatrième étranger à la fois germain et slave, que nous prenions la question du nord au sud ou de l'est à l'ouest, commençons par bien nous persuader que la tâche nous sera facile auprès de ce que ces héros obscurs dont nous sommes issus ont fait pendant des siècles pour préserver notre naissance de la tare ultramontaine !

L'œuvre de défense, salubre et belle, que notre peuple a poursuivie contre l'esprit romain, cette œuvre, semble-t-il, est tellement chère à notre race, que nous voici tous réunis pour la recommencer contre l'esprit étranger. C'est un geste naturel de l'intelligence française. Nous voici

replacés, à l'égard de la pensée d'outre-frontière, dans la situation de nos aïeux à l'égard de la seconde Renaissance. Après la curiosité internationaliste qui a poussé toute la génération des symbolistes à s'enquérir d'Ibsen, de Tolstoï, de Wagner, de d'Annunzio ou de Swinburne, et cela malgré les railleries, les colères chauvines, l'impopularité, il semble que l'aversion nous prenne, et la défiance. Ceux d'entre nous qui sont nationalistes paraissent même renier cette curiosité internationaliste, l'attribuer à la débilité de la génération de la guerre : et en cela ils ont en partie raison, et ils sont Français comme l'ont été nos artistes accueillant avec mépris les pompeux Italiens revenus dans les fourgons de François Ier ou fêtés par les Médicis de France. Mais il y a une part d'erreur grave dans leur zèle. Les artistes italiens nous étaient imposés : notre enquête des idées étrangères a été, depuis trente ans et surtout depuis quinze[1], une consultation libre, et cela nous commande une conduite très différente. C'est un argument de gazetier, que celui qui déclare que nous avons été subjugués par les étrangers depuis la guerre : c'est faux, et j'en appelle à tous les symbolistes qui ont eu toutes les peines du monde à faire jouer quelques pièces d'Ibsen, et qui ont dû créer eux-mêmes des bibliographies et des traductions anglaises, j'en appelle à la statistique des con-

1. Nous avons été bien plus libres dans notre admiration d'Ibsen, et même de Wagner, que par exemple les romanciers psychologiques de 1885 dans leur admiration du roman russe.

certs, aux assidus de Lamoureux mettant dix ans à obtenir de pouvoir entendre Wagner sans sifflets. Et ce n'est pas nous qui avons inventé le légitime engouement pour le roman russe, et ce n'est pas nous qui avons prié les éditeurs d'inonder le marché de divers Sienkiewicz au lieu de traduire les vrais maîtres d'outre frontière. On nous a assez injuriés pour le peu d'internationalisme artistique que nous avons réussi à faire accepter, et l'encombrement ne nous a pas été dû. Si donc nous nous défendons, ce sera moins contre nous-mêmes et notre renoncement devant l'étranger que contre les excès des éditeurs d'étrangers médiocres.

Nous défendre? Non : doser nos admirations, simplement, cela suffira. Nous ne revenons pas d'exil, mais d'un voyage d'instruction. Mais quelle n'est pas la force de l'esprit romain!

Le voici qui nous gangrène encore, au point que les nationalistes l'invoquent dans l'œuvre de défense contre l'étranger! N'est-ce pas une curieuse aberration? Ont-ils donc si peu de foi dans le génie gallo-franc qu'ils ne pensent pas pouvoir le préciser et le garantir du côté du Rhin sans demander secours et conseil du côté des Alpes? Et s'ils sont si peu confiants dans notre sol, alors pourquoi sont-ils tellement patriotes? Quand aurons-nous fini d'invoquer le concours du génie romain, et de quel droit désavouer si violemment l'internationalisme, sous l'étiquette germano-slave, si c'est pour l'approuver sous l'étiquette italienne? La terre gallo-franque ne peut-elle se suffire à elle-

même, sans qu'on la ramène de force aux idées méridionales, helléno-latines, tout en maudissant les « sans-patrie » qui lui ont voulu amener les idées du Nord et de l'Europe centrale? Notre France sera-t-elle donc toujours une colonie romaine? Voilà le manque de confiance, voilà l'erreur, et ce sont les petits-fils des Français de l'ogive et de la chanson de geste qui, au nom de la vieille autonomie nationale, veulent une fois de plus nous amener Primatice, la politique papale, la réaction catholique. Eux aussi sont imbus du malin esprit. Et là est leur faiblesse, leur manque de foi dans la force gallo-franque. Quand donc serons-nous tous d'accord ici pour aimer la clarté, la logique active, la danse et la gaie science dont Nietzsche nous a parlé sans les considérer comme des vertus qu'on ne trouve qu'en Italie? Nietzsche, écrivant dans un pays de brume et de lourdeur, avait la nostalgie du soleil antique : mais nous ne vivons pas dans un pays de brume et de lourdeur, nous ne sommes pas obligés d'identifier au clair Midi notre rêve de bel art libre. Nous avons du soleil réel sur nos cathédrales et dans notre âme! Nous sommes un centre, un cœur vivant, et nous pouvons vivre notre vie propre entre le Nord et le Sud, mais nous n'avons pas besoin de rejeter l'un pour nous inféoder à l'autre.

Ce n'est pas l'admiration déréglée du Nord qui nous a conduits à répudier l'esprit romain : c'est simplement la conscience de l'originale valeur de notre esprit français, l'examen de sa résistance historique contre la tutelle romaine.

Notre peinture du XIXe siècle l'a bien montré, en luttant contre l'Ecole, à trois reprises, par le romantisme, le réalisme et l'impressionnisme, jusqu'à en venir à ruiner à coups de chefs-d'œuvre le prestige de l'académisme, parodie honteuse de la Renaissance qui ne fut elle-même qu'une imitation de l'antique. L'Ecole s'est lamentée, a prédit l'effondrement d'un schisme oublieux des grands principes éternels du Beau. Et aujourd'hui tout le monde voit bien que c'est le schisme qui était la vraie foi, et que l'Ecole n'était qu'une façade, le vieux décor italien planté au milieu de l'histoire de notre art autochtone. Et la connaissance de la vérité sur les Grecs par la critique scientifique est venue certifier la légitimité de cette attaque définitive des romantiques, des réalistes, des impressionnistes résolus à détruire, dans l'académisme, l'éternelle intrusion : l'instinct créateur français a parlé en eux, et cela a suffi. Cependant ils étaient aussi exempts de l'influence étrangère septentrionale que de celle du Midi, et il y a là une indication précieuse qui me semble échapper aux nationalistes et infirmer une partie de leur thèse. Ils ont associé l'esprit administratif, politique, hiérarchique de Rome à la question d'art : je pense que cette association n'est pas illogique, et je me réjouirai même de voir que l'art distinct de la sociologie a fait son temps, aux yeux des nationalistes comme à ceux des socialistes. Mais ils sont tellement séduits par cet esprit dogmatique romain qui considère l'art, la politique, la foi, la classe sociale, comme

autant de bureaux d'une même administration[1], qu'ils sont imbus de cet esprit romain au point de le préférer à l'esprit français lui-même : et ainsi sont-ils, par un amusant paradoxe, des « sans-patrie » par chauvinisme! Seulement ce sont des sans-patrie qui crient : « A bas le Nord scandinave, russe, allemand, anglais! » et disent à ceux qui crient : « A bas Rome! » : « Malheureux! vous levez la main sur votre mère! » Les membres de l'Institut, section de peinture, n'ont jamais dit autre chose. Toute la question est de savoir si Rome nous est indispensable et assimilable, si le germano-slavisme nous est fatal : je me réfère à notre histoire, et je vois que des siècles se passeraient avant que la philosophie et les lettres du Nord et de l'Europe centrale parvinssent à nous faire autant de mal que l'esprit romain nous en a fait! Quel serait donc cet étrange protectionnisme, postant partout des douanes intellectuelles, sauf sur le front alpin de nos limites?

Nous avons tous, nous, hommes de la génération symboliste et de la suivante, maintenant frères un peu ennemis, communié dans l'amour et l'enthousiaste découverte des grands étrangers, non par défection envers la patrie, non par reniement de la race, mais par désir de saluer le génie, et nous avons tous pour cette raison

1. C'était la conception de Louis XIV et de Napoléon : les surintendances distribuant le travail aux artistes par ordre supérieur. Et c'est là que veulent nous ramener des hommes qui n'ont pas assez de méprisante raillerie pour l'Etat-caserne qu'ils redoutent.

subi les attaques acrimonieuses des chauvins. Si maintenant nous nous sentons plus forts, patriotisons, soit, mais ne chauvinisons pas à notre tour, ne reprenons pas les arguments des journalistes d'il y a dix ans contre nous-mêmes. Que les uns lient le sort de l'art à une politique conservatrice, que les autres le lient à une politique socialiste, qu'importe? Aux uns et aux autres il n'est pas permis de tenir pour nuisible une influence étrangère qui les a aidés à se renouveler, à sortir de l'ornière de l'académisme, du roman sentimental ou du naturalisme; il est moins permis encore de remettre l'idée française sous la férule romaine et de douter de la France, d'une façon ou de l'autre, que ce soit pour son bien ou par croyance à son insuffisance. C'est encore le signe d'une conscience vacillante que cette hâte à brûler ce qu'on a adoré la veille, et ce besoin de classicisme après ce besoin d'émancipation. La seule chose que je contesterais par exemple dans l'évolution de Barrès, du cosmopolitisme sceptique de ses débuts au nationalisme rigoureux de ses récents écrits, ce ne serait pas l'enchaînement logique, ce serait la hâte de cet enchaînement, la fébrilité secrète de cette volte-face, sincère, mais trop rapide. Cela ressemble plus à un amour de tête qu'à une sereine déduction, chez Barrès comme chez Léon Daudet, si l'on trouve davantage cette tranquillité chez M. Mithouard. Et on sent chez tous ces intelligents la hâte de se recomposer une conviction française, pour avoir été trop émus par leur récente étude de l'étranger, comme on sent une

hâte d'échapper au magnétisme dont ils vibrent encore plus qu'ils n'osent l'avouer chez Debussy et les jeunes musiciens qui épigrammatisent contre Wagner. Ainsi l'homme est-il porté à trouver des défauts à la maîtresse récemment quittée, à en nier le prestige, et ce souci même démontre que le prestige est encore puissant. Quant à M. Péladan, qui conquiert depuis quelques années une estime sans réserve par sa belle critique, son cas est plus simple : catholique et fervent de l'art italo-romain, monarchiste, il n'admet même pas que nous ayions le droit d'évoluer. Pour lui un idéal triple a été atteint une fois pour toutes et tout ce qui a suivi est décadence. C'est net, et si sa dialectique s'emploie à des ruses infinies pour ne pas se démentir en présence du fait de l'évolution sociale, du moins il est exempt, étant franchement réactionnaire, des hésitations des nationalistes, symbolistes d'hier devenus protectionnistes.

Même pour ceux qui, selon l'idée qui inspire cette revue, rêvent l'union des races latines, la fusion des âmes méditerranéennes liguées contre l'âme germano-slave, et qui rêvent aussi de choisir la France conciliatrice comme le champ de bataille désigné pour ce conflit, même pour ceux-là je pense que la nocivité de l'esprit romain apparaîtra indéniable, qu'ils comprendront la profonde différence qu'il nous faut faire entre l'idée latine et l'idée romaine; le phénomène monstrueux de Rome s'est installé au milieu des races latines comme le phénomène monstrueux

de la Prusse au milieu de l'Allemagne. Je vois bien que des nationalistes se réclament des idées de Nietzsche sur ce point-là, mais par quelle rétorsion de sa pensée! L'aspiration de Nietzsche (comme celle de Gœthe et de Heine d'ailleurs) vers le Midi lumineux, ce n'est pas l'amour de Rome et de son organisation, si prussienne au fond dans la politique, si obcurantiste dans la morale. L'aspiration de Nietzsche va vers l'Italie, l'Espagne, la Grèce, la France : car chez nous aussi il trouvait « les pieds de feu ». Mais il exceptait la ville sombre du dogme de la haine de vivre : exceptons-la aussi, même quand, par la Renaissance, elle a mis le masque païen sur sa cagoule. Rome est le seul ennemi vrai de notre passé et de notre avenir. Si nous voulons revenir à notre tradition logique que l'histoire a ouverte pleinement à notre piété, ce n'est pas la consultation libre des grands septentrionaux qui nous gênera. Un pays qui possède la Flandre française et la Provence n'a rien à craindre ni de la brume ni du soleil! Nous pouvons revenir à l'unité française et au vrai désir de nos morts en poursuivant le relèvement des métiers d'art par le rétablissement des corporations, en ouvrant le roman aux questions sociologiques et à « l'univers de chimie » souhaité par Emerson, en proclamant la supériorité de l'art de tempérament sur l'art de recettes transmises, en élaborant par l'art un contingent d'idées morales et sociales nouvelles, et enfin, quoi qu'on en pense, en ne laissant jamais la bourgeoisie, par un de ces mouvements tournants

qui sont toute sa politique, séparer complètement les artistes du peuple, la fleur de la racine, parce que cette séparation est mortelle. Et ainsi, sereinement, augmenterons-nous l'héritage de France sans nous séparer du monde.

TEMPÉRAMENTS D'ARTISTES

UN ANALYSTE

GUSTAVE RICARD

Il semble que la pénombre où Gustave Ricard aima dérober ses figures ait voilé à demi sa personnalité. C'est seulement depuis quelques années que l'École française nouvelle, éblouie par la trop chaleureuse et trop vive clarté du coup de soleil impressionniste, s'est montrée éprise de l'ombre, du silence, des harmonies éteintes, de la poésie de l'intimisme. Après Whistler et Carrière, les René Ménard, les Simon Bussy, les Le Sidaner, les Vuillard, les Lomont, les Lobre, les Ernest Laurent, d'autres encore, ont cherché dans le recueillement, dans le mystère, dans le calme, dans la subtilité presque musicale des tonalités, le secret d'une beauté plus intérieure, plus psychologique; et leur hommage reconnaissant s'est tourné vers des

maîtres dont leurs aînés immédiats s'étaient moins souciés. C'est ainsi qu'auprès de Prudhon une figure s'est imposée à leur méditation, une figure non méconnue certes, mais retirée d'un pas hors de la vie réelle, baignée de solitude, celle de Gustave Ricard. Beaucoup ne connaissaient de lui que de rares chefs-d'œuvre, et qu'un nom, dégageant on ne sait quel magnétisme. Aujourd'hui, par degrés, cette œuvre et ce créateur reviennent en pleine lumière; à la vénération moins avertie du public, un grand maître de la pensée picturale s'impose, parfait, mystérieux, révélateur.

Essayons de définir la leçon silencieuse et posthume qu'il apporte à la génération montante, à l'heure même où il va redevenir pour elle un maître et un conseiller considérable : les grands artistes ont deux gloires, l'une attachée à leurs œuvres, symbolisée par les cadres d'or des musées où la piété vient rendre à la mort le témoignage d'une admiration un peu glacée, et l'autre, intermittente, variant avec l'idéal des générations successives.

Nombre de personnes apprendront avec étonnement l'origine marseillaise de Ricard. Mais Marseille et la Provence ne sont pas ce qu'on croit communément : une gravité pensive y est le fond des caractères. Puget fut Marseillais. Et au fond de l'œuvre étincelante et splendide de Monticelli, il y a une mélancolie intense. Ricard sut l'unir au grand style des Vénitiens et de Van Dyck. Dessinant dès le collège, changeur dans la petite boutique paternelle que l'on voit

encore au coin, modifié, de cet extraordinaire Vieux-Port safrané par un soleil immémorial, lauréat de l'École marseillaise, élève de Cogniet à Paris, Ricard se sentit, au Louvre, saisi du désir d'être exclusivement portraitiste, et dès 1843, il commença une série de copies, pour pénétrer les secrets des grands maîtres, analyser leurs préparations surtout, dans un souci des « dessous » qu'il garda jusqu'au dernier jour. Il s'installa devant l'*Isabelle d'Autriche*, le *Président des Pays-Bas*, de Van Dyck, le portrait de Rembrandt par lui-même, *L'Homme au gant* du Titien et sa *Maîtresse*, l'*Antiope* du Corrège; et lorsqu'il put voyager en Italie, il s'enthousiasma pour les musées de Gênes, de Milan, de Parme, jusqu'à ce qu'il eût retrouvé à Venise son cher Titien, avec qui il s'enfermait, sourd aux sollicitations de son ami intime Félix Ziem, qui délaissait les musées pour la ville et y commençait sa suite d'orchestre, — c'est le seul mot, — sur la cité de Saint-Marc. En 1848, Ricard étudiait Rubens et Rembrandt en Belgique et en Hollande, passait en Angleterre et rêvait, palette aux doigts, devant Reynolds et Lawrence. En 1850, il rentrait à Paris. Vingt-trois années de création acharnée allaient s'ouvrir.

Cette éducation classique de Gustave Ricard, qui fut, pendant plus de dix années, son exclusive passion, n'a rien de l'enseignement académique. Il suffit de voir une des copies faites au Louvre pour apprécier l'immense distance qui séparait l'artiste et sa piété de la docilité scolaire. Ces copies, d'une fidélité absolue, n'ont rien de

servilement adroit : elles interprètent, elles reconstituent moins l'œuvre dans sa réalité apparente, dans son résultat, qu'elles ne dévoilent le travail lui-même de Van Dyck ou du Corrège. Copiste, Ricard correspond à l'essayiste littéraire. Il analyse, dissocie, synthétise, recrée la chimie organique des œuvres, n'imite pas ses modèles par des procédés modernes, mais recompose les procédés eux-mêmes. On peut dire qu'il a copié avant tout la façon de peindre de ses maîtres préférés. On saisit par de subtils indices, dans une copie de Ricard, l'endroit où Van Dyck ou Titien ont hésité, retouché, et ainsi, presque plus que le modèle qu'ils peignirent, eux-mêmes nous sont montrés. Le regard incroyablement attentif du psychologue pénètre la toile, et telle de ses copies donne l'idée qu'il fut, lui aussi, devant l'infante ou le gentilhomme. Rien de plus étrange que cette faculté de Ricard de remonter à l'âme d'un peintre mort à travers un sujet qu'il n'a pas connu. Et déjà ici se décèle la qualité maîtresse de ses portraits futurs : l'intuition, la prodigieuse intuition que cet homme élégant, silencieux, lointain et solitaire posséda au degré des plus grands intellectuels.

Une telle éducation, poursuivie avec une patience et une modestie rares, révèle le caractère concentré de Ricard ; on s'étonnera de le voir s'imposer un semblable labeur, à une époque où la peinture cherche fiévreusement des routes nouvelles, où l'influence d'Ingres et celle de Delacroix vont s'augmenter de celles de Courbet

et de Manet pour solliciter les jeunes peintres en des directions diversement passionnantes. On aurait tort d'en conclure à la froideur d'un esprit absorbé par le scrupule technique : les lettres de Ricard, les souvenirs de ses amis le prouvent au contraire ardent, spirituel, vivacement curieux d'art, et, entre autres témoignages, celui de Théophile Gautier et celui de Baudelaire qui le citait, avec Chenavard, Préault et Delacroix, comme l'un des quatre artistes « dignes de converser avec un philosophe ou un poète ». Mais il y a dès le début en Gustave Ricard une mysticité inconsciente qui, plus tard épanouie, deviendra l'âme même de ses chefs-d'œuvre.

Par une sorte d'endosmose, ce contemplatif devient pareil à ce qu'il aime. On dirait que ses rêves, durant une adolescence où sa famille hésitait à permettre l'essor de sa vocation, se sont personnifiés, intensifiés en lui. Ce fils de changeur marseillais a la souveraine élégance d'un patricien de Venise. Il porte avec une nonchalance délicate une tête admirable, aux yeux infiniment doux, un nez aristocratique, un teint mat décelant l'affection du cœur qui devait le tuer subitement; et ce visage porte les traces des visages de mystiques et de métaphysiciens. Il a un peu de la beauté douloureuse d'Alfred de Vigny et d'Edgar Poë, un peu aussi de cette tête charmante d'Alfred de Musset jeune que les excès devaient défigurer plus tard, et où paraissait parfois une spiritualité si spéciale. Ricard, par une puissance d'auto-suggestion que personne sans doute dans l'art, et peu d'hommes

dans la mystique pure, n'eurent au même degré, s'était identifié à l'âme de ses maîtres avant même d'avoir peint un portrait original : à leur âme, non à leurs mœurs, — et la distinction doit être faite à une époque de préraphaélisme et de peinture symboliste, où bien des talents secondaires s'égarent en pensant qu'ils seront Botticelli ou Cellini parce qu'ils en copient les costumes dans leur peinture et rêvent d'errer, dague au flanc et plume au chapeau, dans les rues modernes. Lorsqu'il osa s'installer devant un modèle, Ricard était fort de trois forces supérieures : l'acquit de dix ans de copie intuitive, la communion d'âme avec ceux dont il avait analysé la technique, le détachement absolu, irrémédiable, de tout ce qui n'était pas sa volonté de peintre, volonté affranchie du lyrisme, des sollicitations de l'époque, du souci de la composition, volonté restreinte au seul genre du portrait, mais puisant précisément, dans cette limitation, les éléments d'un génie divinateur.

Et alors commence cette série d'environ cent cinquante toiles où s'incarnent des existences modernes avec une sûreté presque effrayante. La beauté de l'exécution place ces œuvres au premier rang des portraits de toutes les époques, mais l'originalité de Ricard se précise dans la qualité de sa psychologie personnelle. Il est presque impossible de définir avec des mots cette qualité qui défend toute confusion de ses effigies avec celles d'aucun peintre. Poë, avec qui Ricard eut de si profondes affinités, a écrit un conte, *Le portrait ovale*, qui résume si mer-

veilleusement notre pensée qu'on le dirait conçu dans la contemplation d'un tableau de Ricard. Il y a véritablement soutirement progressif de la vitalité de l'être étudié : sur lui se pose un regard qui peu à peu l'*apprend*, l'*assimile*, le dépersonnalise. Mais ce regard n'apprend pas seulement la forme de la chair, l'enveloppe humaine, il apprend l'âme, il l'aimante, la suscite des profondeurs psychiques, l'amène lentement dans les yeux et sur les lèvres et l'y laisse flotter, transparence sous laquelle la tête périssable n'a qu'une importance secondaire. Le modèle n'est pas *vu* par Ricard, il est *su*, connu, pénétré ; malgré toutes les réticences naturelles au masque de l'être qui pose, il faut que son âme fascinée apparaisse. Les peintres savent ce mauvais vouloir inconscient de la créature que le regard gêne, et qui se ferme, se fige, devient hagarde ou essaie d'imposer à sa face l'expression qu'elle se juge favorable ou dont elle veut s'abriter : ils savent cette lutte sourde de l'homme qui veut voir et du modèle qui s'offense d'être vu par des regards dont la bienséance défend dans la vie l'inquisitoriale persistance, ils savent cette révolte étrange qui, chez certaines femmes notamment, s'affirme aussi vive que si on étudiait, au lieu de la seule nudité du visage, celle de leur chair tout entière. Ricard dut savourer des joies profondes dans ces triomphes progressifs de sa volonté sur la conscience domptée des modèles. Tandis qu'il esquissait, dans une grisaille indéfinissable, son secret avec lui perdu, la construction physiolo-

gique de la tête, son regard poursuivait précautionneusement cette enquête spiritualiste, qu'il formulait à la dernière séance par quelques glacis, avec la décision du génie. Et sur toutes les faces peintes par Ricard paraît cet indéfinissable égarement de l'âme suscitée à fleur des prunelles ou dans le tremblement des lèvres, montée du sein des eaux souterraines de la conscience sous l'assimilation magnétique du charmeur de pensées.

Non seulement le magicien de la vie intérieure ne se sert du masque humain que pour y inscrire le moment d'éternité qui s'y incarne, mais encore tout le visage lui sert d'étude, non de l'individu, mais de sa race, de ses signes ataviques, des choses qu'il ne sait pas sur lui-même, de celles qui sont présagées par des stigmates imperceptibles; là s'inscrit non seulement ce qu'il fut, ce qui reste de son moi d'hier et ce qui constitue son moi d'aujourd'hui, mais encore ce que deviendra son moi futur, ses souffrances, ses maladies, ses fatalités. Le physiologiste et le psychologue peuvent se pencher avec un égal intérêt sur ces toiles : dans toutes, Ricard a résolu avec une puissance terrifiante le problème de la ressemblance, en notant l'organisme momentané avec ses tares, avec les mille signes indéfinissables qui empêchent qu'aucune tête soit pareille à une autre, et en y superposant l'âme, avec son univers de passions qui dépassent la durée corporelle et se sont posées là fugitivement. Un tel art distance ce qu'on peut attendre de la

meilleure peinture; c'est l'art d'un voyant. Nous sommes invinciblement amenés à retrouver en Ricard la mystérieuse croyance swedenborgienne, l'antique foi spiritualiste et hermétique : « Nulle âme ne revient dans la forme précise qu'elle habita une fois : ainsi un homme, une femme, un animal, ne sont que la ressemblance illusoire de ces êtres[1]. » Et cette référence à des types idéologiques primordiaux se constate dans tous les portraits de Ricard. Tandis que les autres portraitistes hésitent devant le problème du moment présent, se tiennent quittes pour avoir peint avec exactitude la physiologie du modèle, ou la sacrifient pour attirer l'attention sur une seule expression qu'ils excellent à rendre en général, tandis qu'ils présentent ou un masque vide, banalement vrai, ou une interprétation selon leur style connu, Ricard remonte de l'analyse à la synthèse, et montre dans l'être le faisceau de traits psychologiques qu'il supporte momentanément. Sa ressemblance, c'est son terme de comparaison aux forces immanentes qui caractérisent l'humanité. Et cette ressemblance, cette référence de l'être temporaire aux symptômes éternels, le transfigurent : nous le *reconnaissons*, même si nous ne le connûmes pas; nous avons vu ces traits chez tous les êtres rencontrés en qui fermentèrent les mêmes passions ou les mêmes maladies. Un portrait de Ricard dont l'original est mort depuis trente ans, c'est un « portrait

1. Edgar Poë cite ce texte dans *Retzengerstein*.

de la maladie de cœur » ou un « portrait de l'ambition ». Et entre la ressemblance du modèle à ce rien qu'il appelle lui-même, et sa ressemblance à tel ou tel type d'humanité générale dont il reflète les tares ou les beautés, l'écart est parfois si grand, qu'on a la sensation d'une évocation occultiste : le modèle, effaré, s'ignorant, ayant contemplé cet examen de conscience sans avoir le génie de son analyste, trouve parfois que « cela ne ressemble pas ». Il attendait l'exact, il trouve la divination.

Paul de Musset a noté un mot révélateur de Ricard à ce sujet. « Il travaillait beaucoup en l'absence du modèle, et sur la fin il ne désirait le revoir que pour s'assurer qu'il ne s'était point trompé. Il disait alors avec une naïveté pleine de grâce : *J'ai plaisir à voir combien vous ressemblez à votre portrait.* » Parole de spiritualiste absolu, parole qui, sous son apparence paradoxale, détruit la notion de l'*exact*, cette parodie du *vrai*, et montre en Gustave Ricard un visionnaire magnétique, un poète et un mystique ayant su, dans un art plastique, affirmer par la transformation du réel l'impondérabilité de la matière. Plus qu'en aucun art est saisissante dans la peinture, art dont la complexité est si mal comprise par la foule, cette opération de l'esprit qui s'appelle la spiritualisation des aspects, et qui est l'apanage exclusif des hommes de génie. Cette faculté de suggestion, qui dédouble sans déformer et révèle le permanent dans le transitoire, ce véritable symbolisme évocateur dont le symbolisme cherché

dans les sujets et les accessoires archaïques n'est que l'impuissante grimace, on les trouve magnifiquement dans Edgar Poë, dans Baudelaire, dans certains Prudhon, et récemment chez M. Eugène Carrière et Whistler : chez Ricard, il est complet et splendide.

Un tel art, abolissant la sensation de la matière et ne la retenant que comme le support du domaine expressif, un tel art renversant l'illusion commune et faisant de l'âme l'extériorité d'un visage, se rapproche singulièrement de la musique.

Et, en effet, Gustave Ricard, comme ces autres peintres, cesse d'envisager la couleur en soi, et la synthétise en harmonies.

Entre la peinture et la musique, des analogies vont se précisant, exprimées par une identité de termes : harmonie, étude, tonalité, gamme, valeur, accord, autant d'expressions significatives. La technique de Ricard est presque musicienne. Peu de peintres ont à ce point dépouillé la pâte colorée de son objectivité brutale à force de trituration savante, de réactions chimiques la volatilisant pour ainsi dire, et dans ce domaine Ricard s'affirme très dissemblable de ses maîtres. Ce raffinement de la matière témoigne en lui d'une préoccupation très moderne. Quelques peintres de génies variés l'ont eue ; Watteau, Turner, Monticelli, Gustave Moreau, Whistler, M. Degas, se sont diversement épris de cette alchimie, de cette joaillerie, de ce cisèlement, de ces patiences d'émailleur, d'orfèvre, qui font d'une toile un objet luxueux. Nul, plus

que Ricard n'a été hanté de cette recherche. Sur une grisaille savoureuse, il revenait avec des glacis, de lentes accumulations où la hampe du pinceau incrustait ensuite des traits ; on ne peut définir ses tons. Il est profondément opposé à l'impressionisme qui décompose les nuances et en montre le résultat aux yeux par des juxtapositions de tonalités fragmentaires. Il retrouve celles-ci, mais les synthétise et les cache. On ne peut copier un Ricard pas plus qu'un Watteau ou un Whistler. On ne sait comment il a fait : c'est vraiment un magicien. On perçoit, devant une de ses œuvres, une puissante impression de couleur ambrée, d'ombre mordorée, translucide, ardente et éteinte, mais l'analyse s'y perd. Ce sont des vibrations assourdies et de fugitifs étincellements. De quoi est faite la chair d'une joue, la brune et molle rondeur d'un bandeau? Comment telle lèvre inférieure apparaît-elle à la lumière dans une moue subtile et triste, fruit velouté, charnu, carminé, humide?

On ignorera toujours les dessous. C'est peint avec de l'éther sur un cristal, avec des pierres précieuses broyées, avec des sucs de fleurs, des poudres d'argent, des pulvérisations de pyrites. Lorsque Prudhon peint un visage pâle et mat sous une couronne de cheveux bruns, ses pâleurs, chères au souvenir de M. Henner, sont parfois crémeuses ; mais celles de Ricard sont vivantes, on devine la distance exacte de l'affleurement intérieur du sang. Une lueur fluidique enveloppe les têtes et frissonne dans les fonds. Une tristesse discrète et délicieuse contracte

imperceptiblement les coins des bouches ; la morbidesse des yeux est inquiétante. Les légendes naïves parlent de « la couleur du temps ». Ricard a surpris la couleur de la pensée. On ne peut savoir si c'est son dessin ou sa peinture qui expriment le plus fortement : ce qu'on sait seulement, c'est que de telles œuvres ne peuvent s'oublier. En se retournant, on trouve que les gens vivants sont mal peints. Il y a dans chacun de ces cadres une accumulation de force psychique exceptionnelle ; la peinture est dépassée. Tout beau portrait participe plus ou moins de l'occultisme, puisqu'il soulève, par la question de la ressemblance, celle de la présence magnétique dans la chair ; mais jamais peut-être un homme ne s'est à ce point acharné, depuis Léonard, à concentrer sur un visage une telle somme de suggestions. Nous ne saurons jamais ce que Ricard a pensé, ce qui inquiétait cet élégant mystérieux, ce visionnaire : nous n'en avons que quelques rares indices par l'étonnement admiratif de ceux qui l'on connu. Mais ils concordent tous sur un même point. « L'œil un peu vague, il tenait du moine et de l'artiste, avec les profondeurs mystiques d'un illuminé... », dit L. Enault. « Sa porte est close, dit un autre biographe, il faut des signes maçonniques pour la franchir, l'atelier tient de la cellule et de l'autel, on y parle bas involontairement... » « Tant qu'il n'avait pas atteint son idéal, il était possédé comme d'un démon », dit Paul de Musset. De certains portraits, il disait : « Celui-là m'a mis sur le gril comme saint Lau-

rent ». A la fin de sa vie, il ignorait totalement ce qui se passait dans l'existence ambiante, inventait des chevalets et des pinceaux d'une forme particulière, des éclairages inattendus. « Il parlait mystérieusement de couleurs spéciales, avait d'inexplicables enthousiasmes pour des cadmiums ou des copals qui lui semblaient être des talismans. Parfois il se résolvait à n'user que de trois couleurs, et démontrait qu'elles suffisaient à tout, avec une subtilité de raisonnement qui eût pu être dangereuse pour un esprit moins élevé. C'était, dit enfin Charles Yriarte, un doux et charmant halluciné de l'art. » Témoignages typiques! Ils nous permettront de classer Ricard parmi les mystiques purs. Ces traits-là ont été notés par tous ceux qui ont approché Poë, Claude de Saint-Martin, Swedenborg, et quelques autres analystes de l'infini. Et chacun de ces portraits de Ricard est une condensation de songes.

Il s'apparente à Prud'hon par la qualité de ses voluptueuses pénombres où tout à coup apparaît un ton froid, un bleu de saphir fané, un miroitement de quartz ou de sel gemme; à Reynolds, par une science magistrale des sacrifices nécessaires à la concentration de l'attention sur un point révélateur. Whistler a retrouvé son atmosphère rêveuse en n'atteignant que rarement à cette chaleureuse volupté vénitienne et en cherchant la distinction dans une sécheresse parfois excessive. Toute la vibratilité caressante de M. Carrière est dans Ricard, avec un dessin plus

complet et plus sûr. C'est un de nos plus grands peintres, peut-être le premier portraitiste du XIXe siècle français, si l'on conçoit qu'un portrait ne doit pas finir à l'individu représenté. On peut le voir auprès d'un Ingres, d'un Prudhon, d'un Degas. Il n'est inférieur à aucun par la science ni par le charme des tonalités et il donne à penser davantage. Il entraîne l'âme, à propos d'une figure, dans la contemplation du divin, comme la lecture de Novalis, de Hello ou d'Emerson. La force de son spiritualisme rappelle cette parole d'un poète : « Notre chair ne nous gênait même point pour nous voir ». Et en effet il a su peindre les âmes avec une telle intensité qu'on souhaiterait presque, par miracle, les voir subsister seules sur la toile, si les visages matériels, aperçus au delà, loin d'alourdir cette vision, n'y contribuaient par toute la synthèse de leurs traits caractéristiques. Regardons le merveilleux portrait de Mme Ricard mère, chef-d'œuvre dont la place est au Louvre, et comparons-le au portrait de Mme Whistler mère, dont le Luxembourg a droit de s'enorgueillir[1]. Nous sentirons combien le maître français l'emporte sur le maître américain par la qualité de sa simplicité moins voulue, par la souplesse de la facture, par la suavité de ses gris d'argent, par toute la tendresse symphonique des demi-jours flottant sur

1. Ou encore, s'il était possible de le faire connaître au public, le prodigieux portrait en pied que Mme la marquise de Carcano possède dans sa somptueuse collection, en son hôtel de la rue de Tilsitt. C'est peut-être le plus beau Ricard qui existe.

un dessin d'une solidité égale. On ne peut pas voir dans toute notre école de portrait en pied plus beau que celui du prince Demidoff en costume de chasse. C'est le style même, le grand style aristocratique, énergique et sévère. Le portrait de Mme A... (avec une ferronnière de perles) mêle déjà à la beauté l'expression tragiquement étrange d'une destinée prophétisée par le peintre analyste. La gravure est impuissante à suggérer la magie de la *Femme au voile*, assez voisine des belles figures de M. Hébert, et surtout de cette esquisse de femmes aux yeux obliques, à la chair diaphane, aux cheveux roux, qui s'apparente aux plus riches études de M. Besnard. Les effigies d'hommes sont d'une sobriété superbe. La tête maladive et charmante d'Heilbuth est un poème de souffrance et d'inquiétude.

Le *Papety* inachevé du musée de Marseille, avec sa tête digne de Rembrandt, avec la fougue romantique de ses préparations brunes où frissonnent des lueurs dorées, est l'image de toute une génération d'artistes née du souffle de Delacroix. Le *Loubon*, du même musée, est surprenant de science légère dans les valeurs. La toile est à peine couverte, et l'œuvre est définitive : à la psychologie du modèle, spirituelle, vive, bonne, s'approprient des tonalités claires. La joue à contre-jour est d'une justesse merveilleuse, et le bonnet de soie d'un bleu gris est un morceau délicieux. Enfin le portrait de Chenavard, l'un des derniers de Ricard, est un des plus beaux chefs-d'œuvre de la peinture. La pensée tourmentée de cet idéologue si curieux, de cet

artiste si injustement oublié, vit là tout entière; et plus encore que le portrait de Chenavard, voilà le portrait de l'homme de cinquante ans en pleine maturité, de l'intellectuel soucieux en qui se résorbent de poignantes mélancolies. Une harmonie cendrée d'une suprême distinction enveloppe cette tête hautaine et triste, au vaste front, aux yeux creusés, à la bouche désenchantée, et, au point de vue strictement pictural, les secrets de Ricard ne se sont jamais concentrés mieux qu'en cette œuvre. Les plus subtils mélanges de procédés, les plus savoureuses ténuités de la couleur, les raffinements les plus rares de l'exécution, y concourent inexplicablement à la simplification large du style.

Il n'est pas surprenant qu'une beauté si prodigieusement intérieure, un art si fortement replié sur lui-même, aient été effacés temporairement par l'irruption d'un art plus réaliste, plus éclatant et plus immédiat. Ayant renoncé à la composition, Ricard devait être relégué dans l'ombre psychologique pendant les trente années que l'impressionnisme et l'académisme ont remplies de leur lutte acerbe. De son vivant même, ce maître s'était complu dans la solitude. Sa fierté, son goût pour l'abstraction, sa mysticité l'y portaient; salué avec admiration par Gautier, Baudelaire, Thoré, de Calonne, Burty, il se tint à l'écart. Se faire peindre par lui était un brevet de haute intelligence dans l'éternelle élite qui répare les oublis et prévoit les gloires : l'alchimiste qu'il fut se contentait de cette estime, et, avant tout, des voluptés de sa silencieuse con-

frontation à ses propres songes. Il était de ces êtres qui portent en eux-mêmes leur avenir, leur gloire et leur justification. Mais aujourd'hui, comme en ses œuvres, du fond des ombres, surgissent des lumières d'or à la fois éteint et ravivé, l'âme de Gustave Ricard surgit et s'impose, son nom émeut les meilleurs d'entre les jeunes peintres; un précurseur, un grand homme visite leurs esprits anxieux. Il leur donne un double exemple, par sa technique et par sa pensée. Il leur montre que l'étude des maîtres s'allie sans servilisme à la recherche personnelle; il leur montre que l'étude de la vie intérieure est indispensable dans un art plastique. Il leur apprend que la subtilité et la puissance ne s'excluent que dans le jugement des déréglés et des faibles. Il recule à leurs yeux les bornes de la réalité conventionnelle, il leur enseigne qu'on les avait trompés en leur disant que la peinture exprime ce qu'on voit : et en même temps il leur livre le secret du vrai symbolisme en l'inscrivant dans les limitations de la forme vraisemblable. Il est le grand maître de l'intimisme intellectuel; entre le beau formel et le beau caractéristique, principes ennemis, il trouve la conciliation supérieure. Il fait de la peinture un domaine de l'idéologie générale. A une heure où la peinture, excédée d'être confondue avec la représentation des choses, non moins lasse d'un symbolisme littéraire et amorphe, se tourne vers l'âme pour lui demander de laisser, à travers des apparences, transparaître ses secrets permanents, à une heure où l'influence de la

musique contraint à la fois la poésie et la peinture, Gustave Ricard, technicien parfait, poète subtil, mystique imprévu, reprend de plein droit sa place. Il redevient un centre magnétique. Son ombre n'était que de la lumière latente, et entre Prudhon et Carrière, il s'impose à la dévotion de ceux que l'École française aura demain la gloire de nommer ses *peintres pensifs*.

UN VIBRANT

FORTUNY

Je ne trouve jamais le nom de Fortuny dans les revues d'art, et je ne crois pas l'avoir jamais lu dans les écrits des hommes de ma génération. De Fortuny reste le nom, éclatant et doux, et un souvenir à lui pareil, mais fugitif, un étincellement qui aussitôt s'efface dans la mémoire : telle fut d'ailleurs sa vie. Beaucoup d'artistes s'en souviennent comme d'un météore, savent qu'il fut admirable, mais ne se rappellent plus son œuvre, et les critiques n'en disent rien. Le Louvre, le Luxembourg ne possèdent pas d'œuvres de l'artiste : la génération montante ne saurait où l'étudier, n'y songe pas. Or, ce fut un délicieux maître.

Né à Reus, près de Tarragone, Mariano-José-Maria Bernardo Fortuny dessina et peignit dès

l'enfance : orphelin en 1849, il suivit son aïeul, menuisier comme son père, qui avait formé pour se créer des ressources un cabinet de figures de cire qu'il montrait dans les environs de Tarragone et de Lérida. En 1852, Fortuny et son grand-père firent à pied les 100 kilomètres qui séparent Reus de Barcelone, et le vieillard obtint pour son petit-fils une pension mensuelle de 42 francs sur des fonds légués pour une œuvre de bienfaisance. J'emprunte ces détails à la préface du catalogue posthume écrite par M. le baron Davillier, qui fut un ami dévoué de Fortuny et en a su parler avec autant de goût que de bonté. Fortuny suivit jusqu'en 1856 les cours de l'Académie des Beaux-Arts, qui ne lui apprirent rien : en dehors, il peignait des sujets de dévotion, enluminait des photographies, dessinait pour des architectes, gravait des illustrations sur bois, en taille-douce, décorait à la détrempe l'église de Saint-Augustin de Barcelone. Prix de Rome (pensionné par la ville) en 1857, il fut, en 1860, chargé par le Conseil général barcelonais de suivre l'expédition du Maroc, et là fit de nombreux croquis, et prit le goût des sujets arabes. De retour à Rome, il travailla assidûment, fit un second voyage en Afrique : Barcelone lui donnait 132 francs par mois ; à l'expiration de cette pension le duc de Rianzarès la lui continua jusqu'en 1867. A cette date Fortuny, qui était venu à Paris, entra en relations avec la maison Goupil, connut Meissonier et Gérôme, épousa Mlle de Madrazzo. En 1868, il commença son tableau de la *Vicaria*

(le *Mariage espagnol*), et en même temps, installé à Madrid, copia Velasquez et Goya. En 1869 la *Vicaria* était exposée chez Goupil, et la gloire, foudroyante, révélait Fortuny au monde entier. Théophile Gautier, en un feuilleton enthousiaste, plaçait l'artiste au rang des maîtres. La fortune et la célébrité, en une année, échurent au peintre de la *Vicaria*. Il avait trente-deux ans.

En 1870 il quittait Paris, séjournait à Séville, Madrid, Grenade, peignait en 1872, les *Académiciens* de *Saint-Luc* et le *Jardin des Arcadiens* : en 1874 il allait à Londres, puis retournait en Italie, passait l'été à Portici avec sa femme, son fils et sa fille. En novembre il rentrait à Rome, la saison finie, avec une vague mélancolie, prêt à rejoindre l'Espagne : il n'en eut pas le temps. Une fièvre pernicieuse le saisit, et le 21 novembre 1874 Fortuny mourut à trente-six ans. Le deuil fut universel ; les plus célèbres artistes de différentes nations tinrent à honneur de porter son cercueil jusqu'au Campo Varano. La vente de son atelier eut lieu le 26 avril 1875.

Telle fut cette vie : une longue pauvreté fière, un travail intense, une gloire éblouissante — et tout de suite l'irréparable nuit sur cette gloire, par le décret d'une mort entre toutes prématurée et cruelle. Ceux qui ont connu Fortuny sont unanimes à dire la noblesse, la générosité, la hauteur d'âme et d'esprit qui furent siennes. Et maintenant j'en viens à son œuvre.

Elle se compose d'une considérable série de peintures, d'aquarelles, et d'une trentaine

d'eaux-fortes, sans compter des céramiques, des ciselures, des armes damasquinées. Les sujets orientaux sont les plus fréquemment traités ; le reste des œuvres présente des intérieurs du XVIe et du XVIIe siècles, des liseurs, des amateurs d'armes ou d'estampes, des personnages dans le goût de Watteau, en général les thèmes favoris de Meissonnier. Mais heureusement l'art de Fortuny borne à cette analogie de sujets ses rapports avec ce qu'a produit le trop célèbre auteur de *Solférino* et des petits pastiches hollandais. Imaginez la couleur exquise et étincelante de Monticelli, donnant la vie, non à des ébauches mais à des formes très précisées. Songez au dessin minutieux des petits seigneurs de Watteau, avec ce chatoiement suave, cette pâte de pierreries figées qu'eut Monticelli, et vous vous ferez une idée assez juste des toiles de Fortuny. Il serait vraiment puéril de faire servir l'éloge de Fortuny à la condamnation de Meissonier, et je n'y songe pas. De toutes les fausses gloires qui portèrent en elles-mêmes leur germe d'oubli, il n'en est pas de plus lamentablement effondrée aujourd'hui que celle de Meissonier dont le succès fut un scandale, dont la statue dans les jardins du Louvre est une dérision, et qui, adulé, enrichi, vanté aux quatre coins du monde, apparaît actuellement aux plus impartiaux comme un habile illustrateur de vignettes, un dessinateur bon à orner d'une amusante façon les marges d'un roman historique, un patient et myope copiste de costumes, n'ayant jamais rien pensé de grand ou

de profond, sans souffle, sans largeur, sans originalité, doué uniquement d'une adresse manuelle remarquable. Si je parle de Meissonier à propos de Fortuny, c'est parce que les gens qui jugent des artistes selon la similitude de leurs sujets ont rapproché jadis ces deux noms, et qu'il est temps de protester contre une appréciation aussi ridicule. C'est précisément parce que Fortuny a l'air de ressembler à Meissonier que l'examen le montre infiniment supérieur. C'est bien la même façon de présenter les personnages, de dessiner avec minutie les plis d'un bas ou d'une culotte de soie, de préciser le luisant d'un soulier de satin ou la dentelle d'un jabot; mais chez Meissonier cela est photographique à faire pleurer, exact sans grâce, sans humour, sans liberté technique, d'une pensée vulgaire et jamais suggestive : on pense au modèle et au nombre de séances, on suppute les heures passées à ce « fignolage », on a l'impression odieuse d'un « ouvrage de patience » et d'une intolérable imitation de la maîtrise, du tour de force qui n'est jamais la force. Fortuny donne exactement l'impression opposée. Comme Watteau, il est minutieusement dessinateur sans mièvrerie : tout y est, tout semble aisé, tout est élégant mais sobre, nerveusement construit, et combien savant de la vraie science! Meissonier est à chaque instant en faute de valeurs : il peint un cavalier, et le moindre ardillon est dessiné avec cette perfection qui intéresse plus les gravures de modes et les albums documentaires que l'art lui-même ; mais

regardez l'ombre portée du cheval sur le sol : ce n'est jamais une ombre mais une tache de couleur inexacte, le sol lui-même n'existe pas, il est semé niaisement de cailloux et de petites herbes, comme une fillette apprenant à laver une aquarelle en pourrait faire. Et si Meissonier peint un dragon vert et jaune sur fond de ciel bleu, jamais il ne s'occupera de trouver un bleu qui ne soit pas laidement allié à ce jaune ou à ce vert. Son ciel a déjà servi : peu lui importe l'harmonie, la valeur, la distinction, le charme musical d'un ton réagissant sur un autre. Ce n'est pas un coloriste, ni un homme sensible, au lieu que Fortuny est par excellence un visionnaire de la couleur, un virtuose de la nuance, un peintre-né. Son dessin est d'une sûreté merveilleuse, peu d'hommes ont à ce point laissé deviner le nu sous le costume, et dans ses petites figures tout est grand, tout pourrait, comme dans celles de Watteau, être transposé à la grandeur naturelle sans rien perdre du charme ni de la force : la saillie d'une cheville, l'indication d'un coude sous un pli de soie, le brillant de la peau tendue sur un poignet rond, à chaque instant de tels miracles de vérité arrêtent l'œil dans l'étude de ces figurines, tandis que celles de Meissonier ne seront jamais que de petits bonshommes, qui ne tiennent pas plus devant un Fortuny que devant un Terburg. Et je ne veux plus parler de Meissonier : l'esprit, l'expression, la finesse spirituelle de Fortuny me font bien plutôt penser à Debucourt ou à Eugène Lami si injustement oublié ou encore

à Isabey dans ce qu'il fit de meilleur. Mais Fortuny y ajoute la grâce nerveuse, l'acuité de Goya.

Ah! le délicieux peintre! Lorsque, dans la collection de Mme la marquise Carcano, où l'on voit des Rousseau qui laissent loin ceux du Louvre, le plus beau Ricard qui existe, et bien d'autres belles choses, on se trouve en présence de la *Vicaria*, vraiment on y constate l'esprit psychologique, le sens décoratif, la perfection du dessin, la puissance créatrice qui inscrit sur une vingtaine de faces humaines la série des sentiments les plus variés, le profond savoir qui précise, dans une main grosse comme un ongle, toute l'anatomie sans que rien soit mesquin, sans que jamais la peinture s'abaisse à la miniature, et la couleur enfin, cette couleur qui, moite de lumière, se symphonise d'un personnage à l'autre, s'évoque en rappels délicats, amuse l'œil et l'entraîne en de suaves variations de clair sur clair, et finit par chatoyer dans ses propres complémentaires en un coin du tableau, posée comme un papillon sur l'éventail de la gitane ou le boléro brodé et passementé d'un toréador. Le virtuose magistral se joue des tons chauds et des tons froids, accumule les préciosités sur l'écharpe d'une femme et tout à coup ose la nudité fauve d'un vaste pan de muraille où miroite le contre-reflet d'une baie : l'arabesque des groupes se noue et se dénoue selon un rythme parfait, telle partie est minutieuse, telle autre semble négligée, tout est gradué, réfléchi, calme, expressif — et de cette petite

œuvre sort une émotion grande. Comment dire ces noirs si fermes et si fins, ces délices de satins pâles, la dorure basanée des visages, la chanson des jaunes de maïs et des dentelles beiges, le luxe sourd des cuirs de Cordoue et des tapis, la qualité des clartés froides du sol, l'ingéniosité de l'entente, la répartition impeccable des lumières et des ombres, le goût et la proportion d'une si belle chose?

Toutes les toiles de Fortuny révèlent cette maîtrise. Il faisait l'admiration et le désespoir de Regnault, qui connut les aquarelles marocaines du prestigieux Espagnol au moment où lui-même peignait sa belle série d'études mauresques et cette *Salomé* où, auprès du maniérisme de l'Ecole persistant en certaines parties, on trouve un sens si radieux de la belle couleur. Regnault, âme ardente, peintre passionnément compréhensif et travailleur acharné, restait émerveillé des aquarelles de Fortuny; et, en effet, ce sont des œuvres inimitables par l'éclat, la composition, les valeurs et la précision dans la fantaisie. Je ne vois guère qu'un autre oublié, un Français, Henri de Beaulieu, pour rappeler cet art orientaliste et ces toiles féeriques. Les types de soldats ou de mendiants marocains de Fortuny sont dessinés avec une verve et une force incroyables, et quel aquarelliste aux yeux intenses, quel peintre des demi-teintes, quel homme sans rival pour peindre le ton d'une muraille dans l'ombre, faire circuler l'air entre les choses, résoudre à fond les difficultés ingrates que le public ne soupçonne pas et que les

peintres escamotent! Guillaumet et Fromentin ont été sincères, mais semblent si pauvres de moyens, et Marilhat paraît si convenu, et que dire de Gérôme, de Huguet et même de Berchère? Tout cela s'efface devant le prestige étincelant de ce jeune coloriste vainqueur qui fait chatoyer la couleur comme un sabre au soleil, et osait en 1866 une œuvre comme la *Fantasia* où l'on trouve des raccourcis, des libertés de composition dont les impressionnistes n'ont point dépassé l'audace. Aucun orientaliste n'a été plus vrai et plns somptueux.

Aucun aquarelliste non plus n'a été plus luxueusement fantaisiste dans les scènes de genre. Les cabinets italiens, les meubles de Boule, les hautes cheminées, les tapisseries et les crédences sont interprétés avec une magnificence puissante. Si Fortuny peint un reître au torse nu, coiffé d'une salade bossuée et fourbissant la coquille d'une rapière, nous pourrons nous en désintéresser, mais non pas nier la préciosité, la science, la joaillerie de la couleur, la force expressive du dessin, la *race* nerveuse et élégante de cet art. Les deux dessins d'après M. d'Epinay costumé sont des pièces que le Louvre s'honorerait d'avoir; le style et l'esprit se révèlent dans la moindre hachure. Et enfin, par quel étrange oubli les musées français n'ont-ils pas acquis la série d'eaux-fortes que Fortuny composa à Rome en 1866? Là son génie éclate tout entier. Devant de telles épreuves, on a peine à admettre que l'artiste n'ait pas pratiqué le travail du cuivre pendant vingt années anté-

rieures, on reste confondu par l'évidence des dates qui prouvent que cette série fut, en une quinzaine de mois, un caprice du peintre qui s'essayait à tout. Ces eaux-fortes remontent immédiatement à Rembrandt et à Goya : c'est tout de suite à ces noms qu'il faut penser pour comparer dignement. Ce sont de saisissantes créations, où se trouvent réunis tous les jeux, toutes les ressources de l'eau-forte. Des planches comme le *Kabyle mort veillé par un ami*, la *Maréchalerie au Maroc*, la *Sérénade*, l'*Amateur de Jardins* et surtout l'*Anachorète*, d'une terrifiante beauté ascétique, compteront parmi les pièces capitales que cet art a produites. A ceux qui penseraient que j'exagère, je ne saurais trop conseiller d'aller consulter les albums d'aquarelles et la série d'eaux-fortes que M. Joyant laisse voir aux amateurs d'art dans les galeries du boulevard des Capucines. Ils verront là, notamment dans la planche de l'*Anachorète*, de quelle façon magistrale Fortuny assemble les nuées d'un orage, les stries de lumières blafardes, échevèle un arbre dans l'ouragan, passe du noir absolu au blanc, varie un terrain, précise des formes dans un chaos — et comment, dans la *Maréchalerie*, il s'approche de Rembrandt par la qualité des pénombres, et comment, dans le *Kabyle mort*, il mêle la hachure au vernis mou pour obtenir un effet à la fois velouté et acerbe, et quel style à la Delacroix il y a dans cette figure morte, couverte des lourds plis d'un burnous sur lesquels est posé le long fusil, et dont seulement émergent les pieds nus,

d'un dessin puissant et tragique. Nous n'avons pas, hélas! trop de place pour exposer les dessins de nos maîtres français modernes, au Luxembourg où M. Bénédite fait des prodiges pour arriver à les montrer par séries; mais je suis certain que s'il lui était donné d'exposer un jour cet ensemble d'eaux-fortes de Fortuny, ce serait une véritable révélation pour tous les jeunes artistes qui, plus que personne, viennent chercher plaisir et exemple d'art dans ces séries.

Ils ne pourront pas, malheureusement, voir la peinture de Fortuny; l'Etat l'a méconnue, et les possesseurs de telles œuvres les gardent jalousement. De la *Vicaria* une gravure a été faite; peut-être l'original sera-t-il destiné au Louvre par une généreuse donation. Mais on ne peut voir une autre manifestation des dons exceptionnels de Fortuny : je veux parler de ses copies d'après Goya, et notamment de celles que possèdent M. de Madrazzo son beau-frère, et Mme la marquise Carcano, outre MM. Stewart, Davillier, de Goyena. Ces copies sont parmi les plus belles qui aient été peintes et peut-être n'y a-t-il au XIXe siècle que Ricard et M. Degas qui en aient réalisé d'aussi parfaites. Ce sont, non des copies, mais des identifications absolues d'un artiste à un autre, et on ne pourrait discerner l'original. Je me serais absolument refusé à croire qu'une d'elles, le portrait de Marie-Louise et du roi de Rome, de grandeur naturelle, fut exécutée en deux jours, si je n'en avais recueilli la plus sérieuse assurance. Il y avait

quelque chose de foudroyant dans la spontanéité de Fortuny, comme dans sa vie. Non seulement il produisit de vingt à trente-six ans une prodigieuse quantité de dessins et de peintures dont l'examen fait supposer un travail de trente années, mais encore trouva-t-il le temps d'acquérir dans la ciselure une telle adresse, qu'à sa vente il fallut, paraît-il, l'affirmation loyale des commissaires et le témoignage de ses lettres mêmes pour détromper le public au sujet d'une épée sarrazine qu'il s'était diverti à exécuter et qu'on persistait à prendre pour un alfange authentique, chef-d'œuvre de quelque antique « espadero » de Cordoue ou de Grenade.

C'était un grand artiste romantique, un beau maître. Il étincela et mourut. Un jour son œuvre sera de nouveau visible, et on l'acclamera. Récemment une exposition a été faite à Londres, on y a revu quelques chefs-d'œuvre de Fortuny, et il est bien regrettable que nos critiques n'en aient pas parlé : l'échange d'idées internationales est prompt chez nos voisins et lent chez nous. Mais c'est une question de temps. Il y a là un feu glorieux sous une cendre légère. On a peu écrit sur Fortuny, mais on a eu le temps déjà d'en dire trop d'inexactitudes, dont la plus grave est celle-ci, qui ne se peut tolérer : on a parlé de l'*école dégénérée* de Fortuny, en semblant l'en rendre responsable. Il est très vrai qu'après le succès inouï de la *Vicaria* une foule de petits peintres se sont mis à faire des tableautins dans ce genre, en Espagne et en France. Comme ils n'avaient ni dessin

sérieux, ni belle couleur, ni distinction native, ils en sont vite venus à fabriquer des chromos d'une fausse grâce affadie, des aquarelles pour calendriers et magazines du jour de l'an. Mais il est monstrueux d'imputer cela à Fortuny, d'abord parce que ce genre est venu bien plus de Meissonier et de Lami que de lui — et on a peu copié Lami, qui avait un talent vrai, alors qu'on a adoré le photographisme de Meissonier — et ensuite parce que Fortuny n'a jamais eu d'élèves et aurait sans doute pensé des Leloir, des Adrien Moreau, des Vibert, des Detti, et de tous ceux qu'on a abrités derrière son nom, ce que nous en penserons nous-mêmes. Il a été démarqué et n'en saurait être rendu responsable. Une telle allégation est aussi bizarre que si l'on reprochait à Frans Hals d'avoir prétexté M. Roybet, si l'on se plaignait d'Ingres parce qu'il permit M. Bouguereau, ou si l'on boudait l'orientalisme de Decamps en voyant Gérôme. Fortuny a été un homme extraordinaire, — et personne ne pourra dire ce que cet homme fût devenu, si sa vie n'avait pas été brisée prématurément. Il avait tout, la technique, le sentiment, l'originalité de vision, l'ardeur au travail, la hauteur de l'âme et la clarté de l'esprit, et tout donne à penser qu'il serait aujourd'hui l'un des plus curieux artistes, et peut-être le précurseur d'une renaissance de la peinture héroïco romantique.

UN LYRIQUE

ADOLPHE MONTICELLI

« Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs ont un sens. Une gamme de couleurs ne figurant aucun objet réel peut être riche ou maigre, élégante ou lourde. Notre impression varie avec leur assemblage : leur assemblage a donc une expression. Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix : voilà son être intime; que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là, pour eux, une propriété ultérieure qui n'empêche pas leur propriété primitive d'avoir toute son importance et tous ses droits. La valeur propre de la couleur est donc énorme. Cet élément est aux figures ce que l'accompagnement

est au chant; bien mieux, parfois il est le chant dont les figures ne sont que l'accompagnement; d'accessoire, il est devenu principal... »

Est-ce un impressionniste intransigeant, naguère traité de fou par les peintres d'école, qui a formulé de telles propositions? Elles ont été professées à l'Ecole des Beaux-Arts par un homme dont le génie n'a rien de téméraire, par le plus lucide et le plus profondément logique des critiques français, par Hippolyte Taine [1]. J'ai tenu à placer sous leur autorité l'étude qui va suivre, commentant par l'examen de l'œuvre de Monticelli leurs substantielles définitions, dues à un analyste qui, sans être un artiste lui-même, a eu, par la magie de son intelligence, de si étonnantes intuitions de l'art moderne. Ainsi que tout l'art de Carrière, de Manet, de Renoir, est prévu par Balzac, dans une conversation entre Porbus et Frenhofer dans *le Chef-d'œuvre inconnu*, ainsi Taine, l'admirateur des Grecs et des Italiens, enclôt Monticelli et les plus récents novateurs de « la peinture musicienne » en cette page hautement compréhensive.

De la vie elle-même de Monticelli, peu de choses seront à dire en ce qui concerne son œuvre, car cette œuvre est l'expression de ses rêves, et il y est tout entier ce qu'il ne put être dans sa vie matérielle. Que ce Marseillais, né en 1824, ait été authentiquement le descendant

1. *Philosophie de l'Art*, t. II. — *Le degré de convergence des effets*, t. IV, cours professé à l'École des Beaux-Arts.

du croisé Godefroy Monticelli, ayant épousé en 1100 Aurea Castelli, fille du duc de Spolète, noes n'en retiendrons que deux traits : l'italianisme du peintre et son goût pour l'élégance somptueuse. Nous n'aurons rien à conclure en ceci, que sa peinture ne nous ait déjà démontré. Sa carrière est connue et peu intéressante. Il exposa aux Salons; Gautier, Thoré, le louèrent. Il revint dans le Midi au moment du siège de Paris et n'en bougea plus, hanté, comme tout Provençal, de la nostalgie du soleil et de la vie nonchalante, libre et fruste de son pays. Sac au dos, avec Paul Guigou, il parcourut la vallée de la Durance, peignant des paysages. Vieillissant, oublié, ne faisant rien pour être connu, foncièrement insouciant et accoutumé à la pauvreté, n'ayant pour amis que quelques poètes eux-mêmes confinés dans une vie médiocre, il devint misérable. Son existence, en ses dernières années, fut poignante. Monticelli était un romantique d'éducation et de façons, un de ces gentilshommes du pinceau qui surent relever de courtoisie pompeuse leur négligence et parfois leur bohème, de ces peintres dont nos modernes stricts, entendus aux affaires, ennemis du désordre et volontiers anglomanes, ne nous rappellent plus rien. Félix Ziem, Marcellin Desboutin, entre autres, sont des figures représentatives de cette caste, imbue des chevaleresques mœurs vénitiennes. Monticelli fut tel, imprévoyant, raffiné, détaché de tout, sauf de peindre. Sa manière parut incompréhensible. Il n'en prit pas ombrage. Fier, pauvre, imaginatif assez riche-

ment pour peupler sa mansarde de mille splendeurs, il vécut à Marseille, content du soleil, insoucieux de la gloire, indifférent aux railleries. Il passait sur les quais, petit, sanglé dans son veston de velours noir comme en un pourpoint, le sombrero sur les yeux, dardant un admirable regard tout à coup vague, un sourire perdu dans le flot onduleux de la barbe grise : et on se retournait sur lui en l'appelant le *fada* (l'innocent, le fou inoffensif). Il en vint à vivre au jour le jour, dans une ville où personne n'achète cher, vendant aux terrasses des cafés un ou deux panneaux encore humides du travail de la journée, en échange du louis indispensable pour renouveler les couleurs dont il était prodigue, et s'assurer le dîner en quelque taverne du Vieux-Port, après quoi la promenade dans le crépuscule, la pipe et les rêves créaient l'inattention au lendemain. A la fin, sa santé s'altéra. Est-ce un chagrin, est-ce la secrète horreur, dissimulée par orgueil, d'une telle existence, qui le conduisirent à l'absinthe? On ne le saura pas, et il sied de passer outre. Pendant quatre années, sa main défaillante, n'obéissant plus à sa vision lucide, sembla caricaturer à dessein sa manière, prévoir l'avidité future des spéculateurs, leur livrer, avec une ironie désespérée, de mauvaises et outrancières contrefaçons de lui-même. A ceux qui lui demandaient de ses nouvelles : « Je viens de la lune», répondait-il. A une telle agonie la mort fut un bienfait tardif.

Il semblait qu'une conclusion dût s'ensuivre, celle du total oubli : « Je peins pour dans trente

ans », répétait l'artiste dans la belle période de son immense production, de 1865 à 1875 environ. Affirmation de calme visionnaire, devenue, par-delà sa tombe, une réalité, nouvel écho d'un cri trop souvent propagé par des consciences mourantes à travers le martyrologe des arts. Insensiblement on en parla, on en écrivit. L'Angleterre s'en émut, et, en 1890, à la suite d'expositions à Édimbourg et à Glasgow, où figurèrent avec honneur quelques-uns de ces panneaux dont les consommateurs des cafés marseillais ne voulaient pas toujours, le *Journal des Débats* constate que « le capricieux et bizarre Monticelli, à peine connu ici, est mis par les Anglais au-dessus de Diaz et au niveau de Watteau ». Un groupe de poètes et d'amateurs gardait pieusement la mémoire du disparu. Les acheteurs, que leurs amis avaient maintes fois raillés, commencèrent à penser qu'ils n'avaient pas été sots en achetant ces « barbouillages » au prix d'un dîner. Les marchands se mirent en quête, une rumeur circula. L'acceptation graduelle de l'impressionnisme, s'acheminant peu à peu au triomphe, aidait à reconnaître que les peintures du *fada* étaient celles d'un précurseur. Comme certaines rappelaient Diaz, des marchands s'en procurèrent, les firent « arranger » et les vendirent sous ce nom. Bientôt ils durent en venir à « arranger » des esquisses de Diaz et les baptiser du nom de Monticelli. Tel qui avait pensé, à bon droit, obliger le peintre en déboursant mille francs en échange de cinquante études, se trouvait possesseur d'une fortune inatten-

due [1]. L'œuvre atteignit des prix considérables, trois ou quatre cents fois sa valeur primitive.

En même temps, des études étaient écrites : MM. Raoul Gineste, R. de Montesquiou, furent des premiers à parler. Le regretté Paul Guigou (non le peintre, mais le poète, alors conservateur du musée de Marseille), écrivit un excellent travail pour accompagner la publication d'un album de douze interprétations lithographiques d'après des tableaux de Monticelli, exécutées avec un admirable talent par Auguste Lauzet. A l'Exposition centennale de 1900, une douzaine d'œuvres, dont, il est vrai, cinq ou six seulement de premier ordre, furent enfin exposées et produisirent une profonde émotion. Le méconnu apparaissait, au bout des trente années prophétisées par sa fière conviction intransigeante, un maître saisissant, de pure lignée latino-française, et un des plus extraordinaires coloristes de l'art moderne.

Qu'est-ce donc que cette œuvre ? Il est assez difficile de la reconstituer en son ensemble, et la dénombrer exactement serait impossible, à cause de la surproduction et de la vente hasardeuse et misérable que la nécessité du pain quo-

1. Un collectionneur raconte qu'ayant fait, étant jeune homme, la connaissance de Monticelli, et lui ayant acheté cinq ou six œuvres, il avait pensé s'en tenir là, n'ayant d'autre argent que vingt francs donnés par sa famille pour ses dimanches. Lorsqu'il allait voir l'artiste, celui-ci lui disait : « Achète-moi encore ceci, j'en ai besoin. Qu'as-tu dans ta poche ? — Dix-huit francs seulement. — Eh bien ! soit, donne. Tu auras un chef-d'œuvre plus tard ; ne regrette pas le café. » Il vendit ainsi une galerie.

tidien imposait au peintre. En écartant les œuvres de jeunesse, tâtonnements qui n'ont rien de réellement personnel, peinture d'église même, enfouies en quelques chapelles de Marseille ou de sa banlieue [1], en tenant compte de la considérable série de faux Monticelli et de Monticelli travestis en Diaz, en supputant les œuvres qui ont pu être dispersées, Dieu sait où, par des acheteurs de rencontre, on se trouve en présence d'une vaste série de compositions, généralement très petites (très peu dépassent 1 mètre de côté), peintes sur des panneaux et même des couvercles de boîtes et des cartons au dos desquels se lit encore quelque mention commerciale, car l'artiste, faute d'argent, peignait souvent ce qu'il pouvait trouver. Ces compositions peuvent se diviser assez arbitrairement en trois genres : celles de la première période, se distinguant par leur facture lisse, sont de gracieuses assemblées de femmes semi-allégoriques, vêtues à la mode du second Empire et escortées d'amours, dans des parcs au fonds desquels se profilent des aqueducs ou des ruines fleuries; celles de la seconde période, les plus connues, sont des décamérons, des variations sur *Faust* (Méphisto, sorties d'église), ou des scènes Watteau dans des bois, des bosquets ornés de statues et de fontaines, des arceaux de palais, avec seigneurs, dames, lévriers, chevaux et oiseaux; celles de la troisième période, que le public n'a

1. Notamment à Ganagobi (Hautes-Alpes), et à Allauch, dans la banlieue de Marseille.

même pas entrevues, sont des paysages provençaux, des cours de ferme, des marines, des fleurs qui dépassent peut-être tout le reste, par leur incomparable originalité technique. Quant aux dernières œuvres, leur couleur survit, délicieuse, mais l'harmonie osée est parfois discordante, le dessin fléchit, on dévine la paralysie partielle, le divorce irrémédiable de la main et du cerveau.

Comment est née la peinture en ce cerveau, quelle forme a-t-elle affectée, c'est ce qu'une anecdote fera comprendre. Nous la tenons du jeune acheteur dont nous parlions en une note précédente. Un jour, Monticelli, intéressé par cette bonne volonté — car les acheteurs étaient rares et les compréhensifs plus rares encore[1] — demanda familièrement à son fidèle : « Mais enfin, pourquoi, mon fils, achètes-tu tout cela? — Mais, dit le jeune homme surpris, parce que j'aime vos tableaux. — Tu les aimes! dit alors Monticelli, mais qu'en aimes-tu? les sujets? — Mon Dieu, oui. — Alors, repartit gravement le peintre, avec son emphase italienne et romantique, c'est bien ce que je pensais, mon fils; tu ne comprends rien à la peinture. Quand tu vas à l'Opéra, qu'est-ce qui t'intéresse? les décors, les costumes, l'action ou les chanteurs? Tu es Marseillais, tu dois aimer les belles voix, les ténors, les soprani? — Assurément, c'est ce que je vais chercher à l'Opéra. — Eh bien, dit Mon-

1. On a rapporté que Corot, à une certaine époque, était si surpris de trouver un amateur de sa peinture, qu'en plus du tableau vendu à un prix modique, il lui offrait encore une étude!

ticelli, la peinture, c'est la même chose. Le paysage, les figures, c'est ce qui est représenté; tout cela, c'est l'intrigue et la machinerie, *mais la lumière, c'est le ténor.* »

Mot profond, mot significatif entre tous, parole qui provient de Claude Lorrain et de Turner, et qui annonce Monet en situant Monticelli dans ce quatuor d'harmonistes [1]. Le même jeune homme, devenu un collectionneur émérite, nous dira comment travaillait Monticelli : « Il avait à la bouche sa grande pipe qu'il ne quittait pas, susurrant des airs italiens ou lançant de triomphantes bouffées. Autour de sa taille était noué un tablier formant poche, comme ceux des jardiniers : ni palette, ni pinceaux, la plupart du temps. il puisait là les tubes de sa boîte, qu'il y avait versés pêle-mêle. Avec une incroyable rapidité, s'avançant, reculant, il pressait les tubes sur le panneau, écrasait les serpentins de couleurs aussi rapidement qu'un pianiste choisissant ses touches; puis, avec le pouce ou l'ongle, il modelait ou rayait la pâte. En une heure et demie, il avait terminé un bouquet étincelant, sans paraître s'en apercevoir. Il savait par cœur sa symphonie de tous; c'était presque effrayant à voir, tant il y avait de magie dans son cas. »

1. « Le personnage principal d'un tableau. c'est la lumière où toutes choses sont plongées » (Taine, *Philosophie de l'Art*). « Un tableau est le développement logique de la lumière » (Eugène Carrière). Monticelli disait encore : « Il faut, dans un tableau, *donner l'ut*. Rembrandt, Rubens, Watteau, tous les grands ont donné l'ut. » On peut dire que lui-même, en la moindre esquisse, le donnait toujours, d'une touche de lumière suprême dominant toute la symphonie.

C'était la magie des maîtres, presque effrayante en effet, le sursaut d'une instinctivité prodigieuse. Pour peindre ainsi, il fallait que Monticelli sût par cœur ses valeurs, et l'immense registre des tonalités et de leurs rapports, avec autant de sûreté dans la mémoire oculaire qu'a pu en avoir auditivement, par exemple, Rubinstein, que nous avons entendu jouer par cœur, en quatre séances, le cycle des sonates de Beethoven. Et cette œuvre a été entièrement réalisée sans modèles, dans une pauvre chambre, par le seul effet d'une sorte d'hypnose de rêves luxueux où l'artiste vivait constamment. Tout ce qui, chez les autres, crée les méditations douloureuses et les angoisses infinies de la vie intérieure, chez cet homme créait des sourires; de sa misère, transfigurée par une ingénuité de spiritualiste absolu, naissait une adorable efflorescence. Certes, on retrouve en lui des réminiscences de Watteau et de Lorrain, voire de Bonington et de Turner, auxquels l'apparente sa technique de tons juxtaposés; on y trouve aussi la mélancolie de Watteau et le lyrisme décoratif de l'Arioste, la riante féerie italienne; mais tout cela est transposé, mêlé à des souvenirs de silhouettes entrevues dans les rues et suivies de l'œil avec amour, à des études de forêts et de lumières naturelles, à des impressions musicales, et le mélange est inimitable Toujours y domine la passion de la couleur pour elle-même, d'une couleur dont les nuances innombrables sont pour Monticelli un langage précis, un lexique de sentiments, comme pour Berlioz

« les clarinettes sont des femmes aimées ».

On pense bien qu'un tel homme, né avec une hyperesthésie sensorielle aussi intense, doté d'yeux proéminents et éclatants, peut-être construits comme ceux de certains insectes, dont nous ne pouvons supposer la façon de percevoir, n'a pas souci de composer esthétiquement et moralement. Ce qui lui importe, ce à quoi il ne se pourrait dérober, c'est la couleur, et son mystérieux idiome, aussi vaste, aussi subtil et aussi directement psychologique que les infinies combinaisons de la gamme. Nous sommes en présence d'un musicien de la lumière.

L'aspect de ses toiles est unique. C'est un étonnant assemblage de taches colorées : à certains endroits l'accumulation des pâtes est si épaisse que les formes y sont modelées ou imprimées. L'impression première est celle d'une couleur éblouissante, d'une richesse incroyable, mais sans dessin précis. On pense se trouver en face d'une orfèvrerie, d'un émail, d'une pâte de verre, d'une matière chimique inconnue, exquise, précieuse, où des formes d'objets et d'êtres sont déterminées par les veines et les irisations même de la pierrerie, ou les savoureux hasards du feu. Mais à mesure qu'on étudie les personnages enfouis au sein de cette chaude et somptueuse couleur, exempte d'ailleurs de tout éclat criard et constamment symphonisée par une science souveraine des valeurs, un tact tout vénitien des relations de tons, on découvre un monde de figures sommairement indiquées, mais si justement qu'on n'y saurait

rien changer. Elles sont, non « finies », mais complètes. Etroitement incorporées au paysage, dont elles semblent des fleurs plus grandes, elles y vivent pourtant une vie bien personnelle. Ce sont les filles de Monticelli, si ce sont les petites-filles de Watteau. Elles ne sont pas datées, comme ces dernières, elles sont purement les créations du rêve, et autant que Watteau elles évoquent Shakespeare, comme les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine, avec une ingénuité étrange. Frêles en des satins fastueux, touchées des rayons d'un soleil qui, aux roses-thé de leur chair, allume des pierreries, elles chatoient comme de grands bouquets, se ploient comme pensives de leur propre beauté, causent et rient et se caressent parmi des feuillées, des marbres et des jets d'eau, jouant avec des paons ou des épagneuls, ou descendant avec une majestueuse élégance florentine des escaliers jonchés du reflet délicieux des arbres. La note rouge d'un Méphisto aposté brille ironiquement dans une verdure d'émeraude, une soie blanche est suprêmement lumineuse dans une harmonie de teintes un peu moins claires, avec cet art de gradations dont Corrège a connu les suprêmes secrets. Certains personnages sont peints sobrement, presque avec sévérité, dans de beaux tons carminés, ponceaux, noirs ou mordorés qui engendrent toutes les variations lumineuses de la composition. Le style des costumes est incertain, allant de l'habit de satin des bergeries Watteau au pourpoint du Décaméron, à la robe à paniers ou aux traînants voiles, aux vastes

torsions d'étoffe, aux corselets du second Empire, avec une fantaisie qui allège l'esprit. La femme, en ces œuvres, apparaît désirable mais chaste, belle mais lyrique : c'est un oiseau, une créature de grâce fluide, aux gestes enfantins et ravis; c'est avant tout un prétexte à tonalités chantantes et charmeresses, une fleur de luxe et de cérémonial.

On ne peut rien imager de plus élégant sans afféterie que la proportion de ces figurines aux têtes mignonnes, d'un galbe pur, aux rondes épaules nacrées d'une lumière qu'elles rayonnent à leur tour, aux jupes fastueuses épanouies en ailes; ce monde minuscule, tanagréen, où chaque créature s'exprime en un mouvement personnel, ce monde de femmes posées comme des colombes dans un paysage heureux, c'est bien à un prodigieux effort, à l'hallucination d'un génie fantaisiste et charmant qu'il est dû. Les œuvres de la première manière ont déjà cette grâce. Dans leurs coulées de tonalités lisses, les femmes sont alanguies, perdues en de longues lignes fuyantes, et toutes sont, penserait-on volontiers, inspirées de la beauté blonde de l'impératrice Eugénie. Mais les princesses féeriques de la seconde période sont graves, étranges; quelques traits suffisent à leur imposer une expression parfois surprenante à force d'intensité. Une âme italienne y brûle, galante et hautaine, voluptueuse et tragique. Les souvenirs de Watteau, abondent moins que ceux des patriciats florentins en cette œuvre romantique.

Représentons-nous Monticelli comme un de ces Marseillais à l'extérieur simple, aux façons presque joviales, mais rehaussées d'une gravité, d'une dignité dans l'aisance qui tient à distance toute familiarité vulgaire : de ces esprits à la fois spontanés et subtils, tout ensemble enclins à l'emphase comme les Grecs, et pleins de mesure et de tact, tantôt presque enfantins, tantôt fiers et prompts à s'offenser, nonchalants, adorant le soleil, heureux du réalisme qu'il dore et transfigure, insoucieux de la gloire, incapables des compromissions qui la paient, jugeant d'homme à homme avec une terrible liberté de mots, parlant à un monsieur influent comme à un batelier, avec la même cordialité ferme, presque avec l'égalitaire tutoiement des Athéniens de l'Agora ou des sultans questionnant les portefaix dans les rues de Bagdad. Tout cela fut dans Monticelli, avec un fervent romantisme. En parlant de Watteau ou de Rubens, il soulevait cérémonieusement son large sombrero, comme je l'ai vu faire à M. Ziem. C'était une âme rare, et désarmée dans la dure vie contemporaine, avec des malices et des ingénuités d'Italien artiste, inconsciemment stupéfait de ne plus vivre au temps de Cellini ou de Giorgione. Ayant quitté Paris au moment de l'investissement, il vient à Marseille à pied, semant sur sa route portraits et esquisses pour payer sa nourriture, et arrive en lambeaux, comme un mendiant. M. Chave, qui lui fut un protecteur dévoué, le conduit dans un magasin de confections. Il en sort ganté, superbe, et, rejoignant à

à la porte M. Chave et un ami, il les prie de le laisser marcher seul devant eux, afin de ne pas atténuer l'effet qu'il compte produire! C'est un enfant plein de confiance, avec des subtilités propres à la rouerie amusante des enfants. Un jour, on parvient à lui amener un riche négociant millionnaire, qui se décide à lui acheter une toile. On tombe d'accord sur le prix de cent francs. Au moment de payer, l'amateur s'aperçoit qu'il n'en a sur lui que soixante. « J'emporte le tableau, dit-il, vous recevrez la somme dans le courant de la journée. » Monticelli devient boudeur, hésitant, et, à la fin : « Que voulez-vous? dit-il en soupirant, les affaires sont les affaires, emportez le tableau et donnez-moi les soixante francs. » On ne put jamais, ajoute M. Edmond André, de qui je tiens l'anecdote, lui faire comprendre qu'il eût pu faire crédit à un millionnaire pour une heure ou deux.

Tel est l'homme, qui aime à chanter à pleine gorge, ne sait pas de meilleur régal qu'une oursinade mangée avec de bons amis dans les cabarets de l'Estaque et arrosée d'une « bouteille de quinze ans » qu'il réclame naïvement, un peu Oriental comme tout Marseillais, sentencieux, expansif et réservé tout ensemble, simple et noble, avec un goût pour l'apologue et la répartie, tout à fait dans la manière des habitués du Pnyx ou des sages et ingénieux Kalenders, avec tout à coup des joyeusetés de rapin, des plaisanteries pas méchantes.

Sous cet extérieur, il y a une extraordinaire passion pour la lumière et une imagination de

grand visionnaire heureux. Il porte en lui un monde ; il invente tout. Les tapis splendides dont ses œuvres s'ornent souvent sont des interprétations « d'après un misérable bout d'étoffe de $0^{m}40 \times 0^{m}50$ acheté chez un brocanteur de Saint-Martin ». Il vit dans un rêve, et il donne des valeurs justes, par cœur, à ce qu'il peint d'imagination ! Les reines, les fées qu'il peint furent, dit-il, ses maîtresses... sur la terre ou dans le ciel. C'est un halluciné de génie.

La photographie et la gravure se trouvent également impuissantes à donner au lecteur l'idée de cette peinture où la juxtaposition des tonalités crée seule la vraisemblance du dessin. Comme Turner, comme Monet, Monticelli ne saurait être traduit en noir et en blanc. Le culte pieux de quelques collectionneurs et amis de l'artiste a du moins essayé de rendre par le procédé photographique l'aspect de ces œuvres exceptionnelles. A ces collectionneurs, dont le zèle déférent et fidèle a sauvé une mémoire du plus inique oubli, l'hommage d'une mention est le moindre qui soit dû : c'est à Mme Chave, à M. Charles Pratt, à M. Raoul Gineste, à M. Edmond André, à M. Delpiano et à quelques autres [1], qu'il faut aller surtout demander le moyen de réparer envers Monticelli une injustice trop longue.

1. MM. Lucca et Bennet, notamment : est-il besoin d'ajouter qu'il n'entre point en ma pensée d'en méconnaître d'autres, dont les noms ne me sont pas parvenus ? Et je ne parle pas des collections anglaises, qui retiennent peut-être les plus belles choses.

On verra la griffe léonine du coloriste, broyant des joyaux et des sucs de fleurs avec un mélange inouï de violence et de délicatesse, tantôt accumulant les pâtes, tantôt laissant paraître le bois brun et roux du panneau, tantôt se servant de ce dessous naturel comme d'un thème et d'une valeur entre des cloisonnements de tonalités qui en procèdent, tantôt modelant du pouce et tantôt écrasant du couteau, puis gravant en creux dans la substance moëlleuse de véritable damasquinures. On surprendra la fougue, la prestigieuse sûreté d'improvisation du virtuose, on restera stupéfié de cette tempête de couleurs, de ce bruissement tumultueux des touches courant comme des vagues sous le vent, du furieux tournoiement des tonalités en ces cadres minuscules. Et, en même temps, on s'étonnera de découvrir toutes les audaces et toutes les conquêtes techniques des impressionnistes, réalisées dans un coin perdu par un homme qui ne les connaissait pas. On peut dire de Monticelli qu'il a résumé en lui tout l'impressionnisme en le reliant à ses précurseurs directs, à Watteau, à Turner, à Bonington, à Delacroix, en y ajoutant une perception tout individuelle de certaines transitions chromatiques, et en s'en servant pour commenter ses rêves. Et si sa conception charmante et libre demeure inférieure à celle de Watteau en noblesse profondément psychologique, si son style décoratif ne peut être égalé à celui du grand génie de l'*Embarquement pour Cythère*, si le besoin, l'insouciance romantique, une certaine superficialité italienne, l'ont empêché de toucher

à la haute pensée, du moins sa technique se révèle merveilleuse, et en quelque sorte inimitable.

Cela se voit mieux encore, peut-être, dans ses œuvres moins connues. Il n'est pas seulement le visionnaire radieux des tonalités étincelantes, dont le véritable idéal est rappelé exactement par notre citation liminaire de Taine. Il est aussi un admirable harmoniste des demi-teintes. Il y a de lui des femmes en noir dans des intérieurs gris, des cuisines où les blancs vêtements des marmitons s'éclairent moins du soupirail que du reflet des cuivres, des anses où quelque bateau dort son sommeil lourd dans la vase, sous la lumière inerte. Là le dessin, moins absorbé par la vibratilité du soleil, est admirable d'énergique sûreté. La place de toutes choses est magistralement indiquée. Les paysages sont établis avec une vigueur et une largeur de grand style ; les sols brûlés, maçonnés dans la garance et l'ocre, rougeoient au crépuscule provençal ; les masses des arbres sont vraiment suspendues et pesantes dans l'atmosphère ; les bateaux plongent dans l'eau ; tout a son volume exact, son caractère individuel ; tout raconte la Provence avec une littéralité intensément vraie, amplifiée, mais réelle, lyrique, mais vivante de la vie locale, avec une force que les plus éminents impressionnistes n'ont point surpassée, mais aussi avec un goût, une concentration, une distinction qu'ils n'ont pas eues toujours. Un cheval, une vache, un mur avec une fontaine, un pin isolé, des poules dans un recoin, suffisent à Monticelli pour créer

des merveilles, et sa joaillerie est vibrante et vivante[1]. Là, il est paysagiste à l'égal des plus grands. Il peint divinement des tours de force : un saule pleureur vu devant une cascade à contre-jour, une queue de paon dans l'herbe ; des flamants roses aperçus tout simplement au jardin zoologique de Marseille, dans un méchant bassin de rocaille, lui suffisent à créer une symphonie extraordinaire, que seuls les Turner égalent et que les plus beaux Monet ne surpasseront pas.

Il existe aussi de lui des toiles quasi-fantastiques. Il se joue de la couleur pour elle-même, violente la nature, imagine une lumière anormale et pourtant logique : peu lui importe d'être compris ; son rêve de noble élégance, sa féminité féerique ne l'occupent même plus, il oublie le dessin ; l'idole de son âme, la fée Couleur le préoccupe seule. En certaines toiles, il montre des personnages en plein soleil à droite, tandis qu'à gauche, sous un arceau de verdure, fuit un sentier baigné des noirs bleus de la nuit naissante. Ce sont alors, entre le saphir mourant et le jaune radieux, des luttes délicieuses, des transitions et des compromis d'une subtilité inconcevable, des accords gradués avec un tact de chimiste évaluant des poisons. Au milieu du tableau, sur une masse de feuillages, se révèle l'inexprimable conflit de la nuit et du jour : est-ce folie ? Rappelons-nous Turner, grand par une

1. Spécialement la collection Delpiano, de Cannes, en contient d'admirables exemples, alors que celles de Mme Chave et de M. André, à Marseille, en présenteront d'autres, tirés des scènes féeriques et galantes.

folie égale. N'est-ce pas plutôt ici que la peinture et la musique se confondent en ce « chant » défini par Taine? La nature, transposée par le visionnaire, devient vraiment un rêve suggéré à l'âme par la seule magie des tons, et cette folie exige bien des sciences en outre d'une divination supérieure. Là l'impressionnisme n'est pas seulement prévu, il est élevé à la hauteur de la grande poésie, insoucieuse des vraisemblances. Les couleurs sont faites, en de tels caprices, pour la méditation des peintres préoccupés de leur technique. Certains bleus-verts, certaines combinaisons des violets et des bleus, certains bistres mêlés de rose, certains cadmiums inexplicablement unis au cobalt, sont aussi déconcertants que tels rouges des Primitifs. Ce sont là des secrets perdus. Cet homme semble, non seulement avoir possédé le registre entier des tons et de leurs dérivés, mais encore avoir créé des rapports qui n'avaient pas été perçus. De telle étoile, déjà cataloguée par anticipation des calculs cosmographiques, la lumière, en marche depuis l'origine du monde, ne nous est pas encore venue : ainsi, dans les œuvres de Monticelli, on trouve des tons que l'œil humain, stupéfait, ne comptait percevoir que plus tard. Comme tous les grands coloristes, il avance sur notre science visuelle, il nous fait constater des harmonies que nous n'avions pas prévues. Il touche ainsi à ce que l'on pourrait appeler la philosophie de la couleur, c'est-à-dire au profond secret de son art, à la « propriété primitive » dont parle Taine. J'en citerai encore un autre

exemple, celui d'une esquisse de la collection Delpiano. C'est une fête dans un palais. Trois arcades s'ouvrent sur une salle de bal éblouissante de lumières, dont la splendeur d'or est si forte qu'on ne voit rien que la clarté pure entre les piliers noirs. Au premier plan s'étend une salle plongée dans la pénombre; on y voit des groupes de dames et de seigneurs se dirigeant vers le bal. Un autre peintre n'eût pas manqué de renverser la disposition en plaçant ses figures en pleine lumière et en les détachant sur un fond sombre. Monticelli au contraire s'est plu à étudier dans la demi-obscurité les robes roses, les pourpoints grenat, les plumes blanches. Les tons brillants sont tous au fond, et cependant la justesse des valeurs est telle qu'ils ne viennent point en avant et qu'ils attirent moins l'œil que ne le fait la moindre note rose ou verte d'un costume entrevu au premier plan. Une telle gageure, un tel renversement systématique des valeurs mériterait d'être le thème d'un patient exercice pour beaucoup de nos peintres à succès faciles; on reste pensif en songeant que l'artiste a *improvisé* (avec un énorme savoir préalable et surtout un instinct natif) cette esquisse minuscule, ce rien dans son œuvre innombrable. L'aisance de l'exécution est telle qu'on oublie d'abord, comme lui-même, la difficulté. On ne l'envisage que bien après : c'est la marque des grands techniciens. C'est ce qui se passe, si l'on nous permet un nouvel exemple, dans le cerveau d'un calculateur pareil à cet Inaudi, qui fit l'étonnement des mathématiciens, et qui « pen-

sait en chiffres » de manière à résoudre tout naturellement des logarithmes compliqués en un temps infiniment moindre qu'ils ne l'eussent pu faire. Monticelli « pensait en couleurs », et ainsi son œuvre entier est un langage coloré, un idiome qu'il employait dès l'enfance, et qui resta distinct du dessin, des sujets, des intentions, des notions de composition qu'il put acquérir dans l'étude des maîtres et la contemplation de la vie. Le propre de sa personnalité c'est ce génie chromatique que la volonté, l'étude, le caractère, ne peuvent conquérir.

Italienne et française à la fois, cette œuvre lyrique, passionnée, subtile, éclatante et légère, nous apparaît donc, morcelée, incomplète, comme l'efflorescence d'une vie malheureuse et d'une âme spiritualisée par la souffrance. Il est permis de se demander ce que Monticelli eût pu faire dans l'art décoratif si quelqu'un se fût avisé de lui confier des murailles. Pour moi, je n'ai jamais pu voir un de ses tableautins sans penser que nous eussions connu en lui le Tiepolo français. Peu de peintres ont donné à ce point la sensation de l'oubli des proportions : ces œuvres, qu'on tient aisément dans les mains, on peut se les figurer grandies vingt fois sans qu'elles perdent rien de leur précieuse facture. Ce sont des bijoux qui supporteraient de devenir géants. Rien n'y est minutieux, tout y est large, tout y est « en puissance » ; on y devine une rare condensation de forces, et c'est faute d'occasions, faute d'argent, que ce grand décorateur se restreignait à un bout de panneau. Certains

tableaux de fleurs le donnent à penser très sûrement. Là, sa peinture est plus qu'ailleurs savoureuse. Elle donne des sensations tactiles et olfactives ; on touche la pulpe, on s'imprègne du parfum autant qu'on s'éblouit de la couleur ; mais en même temps, on peut voir de quelle manière décorative, amplifiable, il les concevait, par taches irradiantes, susceptibles d'être indéfiniment élargies. L'art mural eût compté en lui un de ses plus grands représentants.

Telle que la misère et la mort la voulurent limiter, cette œuvre est glorieuse. Une exposition d'ensemble de Monticelli est à souhaiter : elle révélerait, en cet assembleur de pierreries, un précurseur et un vrai maître, puissant, savant, exquis et tout à fait digne d'admiration : sauf son sentiment très personnel de la féminité, on ne trouvera pas en lui les qualités du psychologue expressif, mais son œuvre restera une leçon redoutable pour les coloristes. Si elle n'exprime pas ce qu'on appelle des sentiments ou des idées, elle transforme les couleurs en sentiments ; elle respire la joie panthéistique de la lumière. Même encadrées à l'envers, de telles œuvres donneraient à tout œil sensible une émotion intense par leurs associations tonales et leur matière. Cela sauve plus sûrement la gloire d'un peintre que toutes les conceptions dites élevées que ne sert pas la divination des secrets plastiques. Il faut espérer qu'une telle exposition s'organisera. Outre les deux tableaux du musée de Lille, Marseille ne possède de son plus grand peintre avec Ricard, qu'une peu

significative ébauche. Quant au Louvre et au Luxembourg, ils n'ont rien. Le nom de Monticelli, éclatant, doux, musical et mystérieux comme son œuvre, reste encore sur les lèvres d'une élite : mais nous touchons à la minute décisive où il sera prononcé par tous avec respect. La critique d'art actuelle s'occupe trop passionnément de dénombrer les vrais maîtres français, de préciser les origines de nos successifs mouvements d'art, pour que l'inconnu génial qui offrait ses œuvres aux terrasses des cafés de Marseille ne se transmue pas bientôt « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », par un retour tardif de cette gloire décevante pour laquelle il ne travailla pas.

UN INQUIET

THÉODORE CHASSÉRIAU

SON ROLE DANS L'ART DU XIXe SIÈCLE

L'effervescence artistique d'une époque présente une foule de tempéraments simultanément éclos, qui passionnent les contemporains pour des raisons diverses, mais dont le classement raisonné et gradué n'est possible qu'après de longues années. Il se produit alors une curieuse revision des jugements, une transmutation des valeurs individuelles. Des figures sortent de l'ombre où d'autres les remplacent. On commence à apercevoir dans cette floraison simultanée d'artistes, et dans cette confusion apparente, les effets d'une géométrie mystérieuse. On peut dire qu'une époque construit la physionomie qu'elle présentera à l'avenir comme les ouvriers d'une tapisserie des Gobelins, qui tra-

vaillent à l'envers de la trame, d'après une esquisse. L'esquisse, c'est l'idée dominante qui anime une génération, romantisme ou néo-classicisme. D'après cette idée elle travaille, mais elle reste derrière son œuvre, elle n'en voit pas l'effet, c'est nous qui, plus tard, de l'autre côté, en jugerons.

Cette géométrie, qui dessine les plans secrets d'une évolution d'art, certains êtres en représentent les lignes, les angles et les courbes. Les uns sont des centres et des foyers, d'autres ne sont que des intersections. Les uns sont des forces génératrices, d'autres des résultantes. Une œuvre capitale dans un temps est toujours une sorte de polyèdre sur les faces duquel se construisent d'autres œuvres qui affectent des formes variées, mais ont toujours, en commun avec l'œuvre essentielle, le plan de leur base. La critique intervient, examine, compare, agrège ses diverses manifestations, fraie le chemin de la synthèse dans la foule des individus, et si elle est consciente et soigneuse de son rôle, toujours elle retrouvera les éléments harmonieux de la grande figure géométrique, et, sous le désordre apparent de tous ces gens de talent créant à leur guise l'ordre préconçu du destin qui les suscita.

De tous les artistes du romantisme, Théodore Chassériau est peut-être celui qui apparaît à présent comme le plus significatif de cette proposition. L'œuvre ne réunit que quelques nobles résultats et beaucoup de hautes espérances, mais l'homme est profondément représentatif.

Théodore Chassériau, mort à trente-six ans est, en effet, la condensation et l'essai de fusion des deux tendances primordiales et opposées de son époque, et l'image même, frappante et suggestive, de ce grand combat idéologique de 1830. L'histoire de son œuvre est primée par l'histoire de son âme. Il n'a pu qu'être l'expression d'une antinomie, ayant juste le temps d'en être entravé en essayant de la résoudre.

Théodore Chassériau, de naissance créole, fut d'abord l'élève et l'admirateur passionné d'Ingres, qui comptait beaucoup sur ce continuateur important de son esthétique. Plus tard, l'évolution du tempérament et des idées, accentuée par un voyage en Algérie, décida l'élève à se séparer de son maître et à s'enthousiasmer pour Delacroix, voyant en Ingres « un grand homme tourné vers le passé bon pour lui seul » et en Delacroix l'initiateur de l'art à venir. Peu après, l'artiste mourait prématurément. Voilà le plus sec résumé biographique, mais il suffit à illuminer toute une conscience, et chaque terme en a une singulière valeur.

Une des premières toiles de Chassériau, belle par l'austérité psychologique et la simplicité à la fois large et minutieuse du style, le portrait de ses *Deux Sœurs*, nous renseigne profondément sur son travail scrupuleux, son amour de la recherche linéaire. C'est une œuvre ingresque, par la précision et la force de l'accentuation, la sécheresse graphique et volontaire, moins soucieuse de l'atmosphère et des volumes que de l'*écriture par le trait*. Cependant Chassé-

riau, dans ces effigies de créoles, se montre créole aussi, déjà par le souci de la coloration, du contraste des chairs mates et ardentes et des étoffes aux tons crus, acides, à la fois bariolées et froides. Ce jeune homme extrêmement travailleur, dont l'intelligence vivace ne se bornait nullement à l'étude de son art, mais s'enthousiasmait pour la poésie lyrique, venait à la renaissance hellénique d'Ingres avec un amour sincère de la forme, et le monde des dieux, des héros et des nymphes ravissait la noblesse native de son imagination. Chez tous les êtres venus des pays de soleil, l'amour de la ligne est grand. La transparence de l'atmosphère sèche, saturée de lumière, maintient le dessin précis, même à de grandes distances. En ces pays, le dessin est un élément visible, qu'on ne peut éluder. Dans des régions humides, moites, le mirage de la lumière diffuse s'impose aux yeux, la couleur chante, les lignes se dissolvent, les plans se confondent, et la vibration optique est plus rapide. C'est très probablement cette raison physique qui départage l'art septentrional et l'art du midi, incline l'un vers la prédominance de la couleur comme seule génératrice de la vision, l'autre vers le culte de la ligne indispensable. Malgré l'apparence, l'art de la fragmentation du ton est né dans les pays gris (Watteau, Chardin, et l'impressionnisme a élu pour thème l'Ile de France en ne faisant presque rien dans le Midi), tandis que l'art du dessin, le goût naturel de la forme définie s'est maintenu dans les pays de lumière vive. Cette lumière admet

peu la décomposition des tons juxtaposés; elle est immobile, ses radiations sont lentes, les plans qu'elle baigne apparaissent figés et nets. La forme en reçoit autant d'autorité qu'elle en perd dans la lumière diffuse des contrées septentrionales, et ce besoin de netteté se voit même dans les vers des poètes originaires des colonies, par exemple chez Leconte de Lisle. Ainsi Chassériau sympathisait naturellement avec l'art d'Ingres. Cependant son origine le portait à considérer l'idéal néo-grec comme plus voluptueux, plus sensuel et moins « classique ». Ingres était un moderne remontant au passé par un effort de volonté esthétique, et voyant les Grecs comme des modèles. Chassériau n'était pas éloigné de l'état d'âme d'un Grec d'Asie-Mineure. Dans l'antique, Ingres aimait la ligne, le canon impeccable, la base d'un système d'enseignement. Chassériau y aimait surtout la rêverie lyrique et lumineuse, il y mêlait la morbidesse exotique, l'enivrement de Chénier, l'extase ingénue et païenne d'une mythologie radieuse, d'un réalisme heureux — tout ce que les Grecs ont vécu.

Un créole seul, venu en France et épris de lettres classiques, pouvait ainsi vivifier l'enseignement sévère d'Ingres, souffrir de son indifférence à la clarté, de sa limitation rigoriste à la ligne, avoir le rêve audacieux de transformer la vision antique de son maître, de ne plus voir l'idéal grec comme une sorte de professorat, mais de le faire revivre dans sa délicieuse et souple naïveté d'âme, en l'irradiant de clarté.

Chassériau, portait en lui une nostalgie de la couleur et une impatience lyrique qui devaient l'amener à chercher une forme d'art bien personnelle. Et cette forme, où la placer ? Dans le conflit de la ligne et de la couleur, qui divisait l'époque troublait les consciences, inquiétait les vocations, réussir à trouver cette forme c'était apporter une conciliation des sensibilités adverses.

Cette pensée peu à peu fortifiée par l'étude, devait éloigner Chasseriau de son maître. Son tempérament ardent, exacerbé par l'excès de travail et la hâte fiévreuse d'une nature secrètement avertie peut-être de sa fin prématurée, l'entraînait à secouer le joug du classicisme, à rejeter l'étroitesse d'esprit d'un maître admirable dans le portrait mais incapable, dans la composition, d'une trouvaille non vérifiée par l'esthétique préconçue. L'œuvre dominante de cette période de la vie de Chassériau, cette fresque de la Cour des Comptes poursuivie par la fatalité, témoigne de bien des préoccupations qu'Ingres n'eut pas. La ligne y triomphe, puissamment décorative ; mais si la couleur y reste secondaire, harmonieuse sans vitalité, par contre la vie anime trop librement la composition et le sentiment de la nature parle trop haut pour qu'on n'écarte pas le souvenir du néo-hellénisme d'Ingres au profit d'une sorte d'archaïsme, de primitivisme ingénu contre lequel l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ennemi des Gothiques, mettait en garde ses disciples. Là le classicisme de Chassériau s'essaie déjà à des recherches d'at-

mosphère et de valeurs, à des libertés. On les retrouve dans le *Tepidarium*, timides mais visibles. Le sensualisme circule, comme une sève, sous ces formes correctes, et les pare d'une morbidesse langoureuse.

Cependant ce sont là des œuvres mixtes. Le sentiment de la définition précise, presque sèche, de l'écriture par la ligne, qu'on trouvait dans les *Deux Sœurs*, c'était déjà cette accentuation des primitifs, cet archaïsme des fresques de la *Paix* et la *Guerre*, sécheresse qui est parfois un contraste à la sensualité, comme la cruauté à la langueur, dans les races exotiques. Du portrait à la fresque, l'artiste a moins changé qu'on ne croit. Mais le voyage en Algérie sera pour lui plus qu'une transition : ce sera une révélation et le bouleversement apparent de sa vie artistique. En réalité, replacé en face d'une nature de clarté ardente, sous des cieux pouvant évoquer ceux de son pays d'origine, Chassériau éprouve la grande commotion d'un réveil de l'atavisme. Sa nostalgie, qu'il apaisait par le culte de la Grèce, prend toute sa force : son goût de la forme n'est pas détruit, mais il a la révélation des atmosphères, et sa jeunesse impatiente d'un idéal trop canonique est éperdument séduite par le pittoresque, le mouvement, la vie, la composition décorative et spontanée qu'offre l'Orient. Dès lors il entrevoit la route vainement désirée jusqu'à cette époque : de la forme précise à la radieuse lumière, il a évolué. Il dépasse l'hellénisme reconstitué d'après des œuvres antiques. Il souhaite mêler

à cet hellénisme des richesses orientales, les figures de la mythologie s'unissent en son rêve à celles de la Bible, l'Orient moderne lui rappelle l'Orient ancien, son érudition (déjà très en avance sur son temps dans les détails du *Tepidarium* du Louvre), s'allie à son enthousiasme. L'*Esther à sa toilette*, la *Suzanne* du Louvre résulteront de cette préoccupation. L'archaïsme s'unit au luxe, la froide et pure ligne hellénisante est brisée par l'amplification ardente. L'élève d'Ingres retrouve le rêve antique dans la vie et la lumière qui l'environnent, et il comprend qu'Ingres, c'est l'évocation mort-née d'un passé, la transcription de ses préceptes et non sa résurrection. L'idée de Michelet sur l'histoire, Chassériau en a la prescience dans la peinture. Pour lui Ingres est un grand homme « tourné vers le passé » et s'étant fait une âme esthétiquement artificielle pour y revivre, une seconde nature par un prodige d'imitation. Le jeune homme ardent salue cet art, mais lui dit un adieu qu'Ingres, autoritaire et rancunier, ne pardonnera jamais. Il se tourne vers Delacroix.

Et alors c'est la série admirable des petites toiles si pleines de lumière, si vivantes, si hardies, dignes souvent de Delacroix et de Decamps, toute cette lignée d'œuvres réalistes et passionnées, marchés, coins de campements, combats et fantasias, haltes, intérieurs arabes, grands portraits équestres, ou la couleur scintille, ou l'orientalisme trouve son expression moins romantique, plus vraie qu'en Marilhat, Belly ou Berchère, quoique moins intimiste qu'en Guil-

laumet. Toiles d'une exécution large et robuste, vibrantes de la joie de peindre : mais ce ne sont que des études pour une synthèse où Chassériau conciliera ses divers désirs, la grande ligne décorative, le lyrisme, le symbolisme luxueux, la pureté grecque orientalisée par le coloris romantique, la draperie retrouvée dans le burnous, la lumière ranimant l'antique et cette synthèse, Chassériau n'a pas le temps de la faire, par plus que Fortuny plus tard n'en aura le temps, mourant subitement ou presque à trente-six ans, lui aussi...

Voilà l'évolution de Chassériau. Une conviction troublée par une hérédité, des incertitudes, un désir de tout concilier, une révélation foudroyante, trois phases d'œuvres superbes et pleines de promesses, un labeur inouï, et la défaillance au seuil de la terre espérée et méritée.

L'homme qui aurait pu être un des plus grands logiciens de son art en même temps qu'un des plus passionnés est réduit, par le sort, à n'être qu'un peintre de second rang, une intersection de quatre conceptions picturales au milieu du xvxe siècle, dans cette géométrie secrète dont nous parlions.

Il tient d'Ingres, jusqu'à la fresque de la Cour des Comptes. Il en a les caractéristiques esthétiques : prédominance absolue du dessin linéaire scriptural, sur la recherche du dessin par les volumes et les mouvements : culte de l'antique dans l'eurythmie, eurythmie stylisant l'observation minutieuse du détail et l'élevant au-dessus du réalisme direct. Mais il est préoccupé de sen-

sualité, d'émotion et d'archaïsme, et par son amour des Grecs c'est moins un criterium esthétique qu'un état de sensibilité qu'il veut rejoindre.

Il tient de Delacroix, dans sa troisième période. Il en a les caractéristiques picturales, l'attention à l'atmosphère, la largeur de touche, le dessin par plans, la forme exprimée par la tonalité et cherchée dans la pâte, dans son épaisseur et sa direction. Il a, comme Delacroix, la passion de l'orientalisme considéré moins comme l'étude d'une race, d'un décor, et d'une lumière, que comme un prétexte superbe aux richesses du coloris, aux mouvements décoratifs, à la fougue tragique. Mais il n'ose pas aller jusqu'à la fragmentation du ton, que Delacroix a reprise dans Watteau, et il est plutôt attiré vers les petits spectacles. Il n'a pas l'audace, la largeur de style, de son nouveau maître : il est retenu par son éducation première, il montre plutôt des velléités d'intimisme, d'anecdotisme étroit, ne se haussant pas au drame.

De lui, de ses qualités et de ses défauts, viendront deux hommes considérables, qui replaceront dans leur époque la querelle d'Ingres et de Delacroix, dans des conditions différentes : Gustave Moreau et Puvis de Chavannes. Gustave Moreau a été très influencé de Chassériau. Il l'admirait, il l'aimait, il a dédié à sa mémoire l'aquarelle célèbre, le *Jeune homme* et *la mort*, œuvre littéraire, symbolique et curieuse, qui, par ses détails, montre avec quelle finesse Moreau avait compris l'âme de son ami. Elle résume en

effet tout Chassériau. Ce jeune homme nu, qui élève la branche de laurier, en un geste d'orgueil et d'exaltation, ce jeune adolescent grec, c'est bien l'art du peintre disparu, son art ingresque du début. Mais derrière lui la Mort est à-demi couchée dans l'ombre. Ce n'est pas la porteuse de faux, la camarde hideuse. C'est une Péri indienne, langoureuse, méditant un rêve triste, une hiératique prêtresse du Nirvàna, drapée de gazes, scintillante de pierreries. Dans ses bras minces et purs d'orientale elle tient, comme la berçant, la grande épée orfévrie qui tout à l'heure frappera le jeune Apollonide ignorant son destin. Allégorie subtile et frappante ! Cette figure biératique et hindoue, c'est l'emblème de la préoccupation suprême de Chassériau, c'est en rêvant qu'il est mort. C'est sa Muse, et c'est aussi celle qui inspirera toute l'œuvre de Moreau.

C'est en Chassériau que Moreau a trouvé toute sa pensée artistique, et aussi ses défauts. Il y a déjà dans Chassériau la hantise des héroïnes bibliques, l'*Esther* et la *Suzanne* sont des dérivés de Delacroix, et aussi leur coloration, certains verts profonds, certains bleus froids. Moreau, comme Chassériau et à travers lui, essaie de concilier Ingres et Delacroix. Son orientalisme biblique, qu'il compliquera de souvenirs des primitifs lombards et des miniatures persanes, dérive de l'idéal néo-grec, mais il remonte aux origines orientales, aux symbolismes asiatiques dont les Grecs furent l'expression européenne. Dans Moreau comme dans Chassériau nous trouvons ce goût de bijoux surajoutés

à la ligne grecque, cette hantise de l'exégèse et de l'hermétisme se mêlant au maintien, respectueux jusqu'à être timoré, de l'idéale correction académique. Mais Delacroix n'a cessé de toucher terre et d'y reprendre des forces, d'y assurer son équilibre par un réalisme vigoureux, et il a cherché sa réussite dans l'étude d'une technique personnelle. Moreau et Chassériau ont trop de rêve pour leurs moyens. Leurs cérébralités voulant devancer la réalisation par l'œil et la main, ils perdent de vue la nature et veulent inventer un monde de rêves ; ils n'osent s'y lancer sans garder une attache réelle, et au lieu de s'attacher à la nature, qui permet toutes les audaces et toutes les amplifications de l'imagination, ils écoutent la voix de leur jeunesse et s'attachent à la morne académique. De là ces figures de Moreau tantôt se voulant ingresques, comme *Jason et Médée*, tantôt simplement académiques et pauvres, comme la *Bethsabée*, détournant au milieu de paysages d'une étrangeté lyrique, d'une magnificence archaïque, où vit le souvenir de Delacroix (1). Chassériau et Moreau essaient de réunir tous les idéaux qui ont tour à tour passionné leurs âmes, la pureté grecque, le symbolisme hindou, l'ascétisme et la naïveté quattrocentiste, le tragique de Delacroix, et ils sont paralysés par la discipline de l'Ecole : leur imagination concilia des beautés que leur technique ne seconde pas. Encore faut-il noter que

(1) On s'est étonné à l'ouverture du musée Moreau, du grand nombre de toiles inachevées. En réalité, aucune n'eût pu être finie ! Les moyens de la peinture s'y opposaient.

Chassériau est plus doué picturalement, et reste plus soucieux de la vérité, de la nature : Moreau développe jusqu'à l'exceptionnel et à l'extrême ses intentions. Moreau, est relativement à Delacroix un aboutissement et une déformation, Chassériau est entre eux un moyen terme.

Enfin, Puvis de Chavannes est en germe dans les fresques de la Cour des Comptes. Il en reprendra l'idée d'ajouter l'archaïsme à l'académisme, de modifier ainsi l'idéal trop strict d'Ingres. Il en héritera l'allégorie naturelle, presque sans emblèmes, et le système décoratif. Mais il vivifiera cette conception par un élément que Chassériau ne connut pas à cette époque et qu'il ne découvrit qu'en Algérie, pour des œuvres purement réalistes, des études de chevalet : cet élément, c'est le plein-air, la lumière de fresque cherchée dans l'harmonisation de quelques grandes tonalités claires commandant toute la tonalité des personnages et des détails et créant délibérément, sur un dessin exact, simplifié, uniquement soucieux des silhouettes et des espaces entre les figures, une coloration conventionnelle, calculée d'après le lieu auquel l'œuvre est destinée. Ce principe, que Puvis de Chavannes a appliqué avec génie, le différencie profondément de l'Ecole, et le rapproche curieusement de certaines recherches impressionnistes. Mais la parenté d'esprit de Puvis de Chavannes avec Chassériau est évidente lorsqu'on examine les plans, le dessin, le style des fresques de la Cour des Comptes : il y a là un archaïsme et un

effort pour créer la fresque française, cette application du style néo-grec à notre peuple des premiers siècles, aux Gallo-Romains, aux Mérovingiens, comme y songeait Chenavard, comme Puvis en a donné l'exemple dans la *Vie de Sainte Geneviève* et dans ses fresques rustiques de Lyon ou d'Amiens, où la nudité décorative exprime le type provincial français, l'artisan, le paysan de notre race. Cela est déjà dans Chassériau, notamment dans le groupe celte de la *Guerre*, qu'on croirait être de Puvis lui-même[1].

Ainsi se transforme l'idée d'Ingres et de Delacroix et passe-t-elle à Moreau et à Puvis : Chassériau est le point de jonction. Il incarne l'inquiétude d'une génération, et ce qui le rend très intéressant, c'est que, puissamment doué, au lieu de ne nous donner que l'image d'un artiste avorté par cette inquiétude, de ne nous laisser qu'un motif d'étude psychologique (comme par exemple Chenavard ou les élèves d'Ingres), il nous laisse des œuvres valeureuses, assez complexes pour avoir influencé Moreau et Puvis, œuvres où l'on voit se matérialiser les résultats de deux tendances ennemies, et où l'on espérerait presque les voir se concilier. On voit très bien dans Chassériau ce qu'eût pu donner la fusion d'Ingres et de Delacroix, et cela est passionnant.

Essayons de supposer une prolongation de cette noble existence d'artiste, jetons un regard

1. Et qui, pourtant, rappelle tant Delacroix !

sur ses conséquences. Chassériau eût concilié le classicisme et le romantisme, non, comme Gustave Moreau, par l'idéologie, mais par la forme et la couleur, par la rénovation technique. Il fût peut-être arrivé à être un impressionniste pensant, si je puis risquer cette expression. Qu'est-il advenu? L'école dégénérée d'Ingres est déchue dans l'académisme; auprès des mythologues poncifs, une école mixte s'est formée qui, sans renoncer aux principes d'atelier, a voulu profiter du pittoresque, de l'orientalisme, du drame romantique, du tableau d'histoire appuyé sur l'érudition, et cette école, de Delaroche à Robert Fleury ou à Gérôme, voulant concilier les deux tendances en les accolant telles quelles, n'est arrivée qu'à les détruire l'une par l'autre. D'autre part, le réalisme, par amour de la nature et de la bonne peinture, par haine de la beauté d'Ecole, s'est exagérément détourné du symbolisme, du domaine d'allégorie décorative où Delacroix avait régné, et il en est venu à renier presque autant celui-ci qu'Ingres, exaspéré par les parodies mesquines de leurs imitateurs officiels. Cette scission brutale, la survivance d'un homme comme Chassériau l'eût peut-être évitée. Sa technique, indemne des faiblesses de celle de Moreau, eût fait taire les objections du réalisme, tout en maintenant la peinture dans la hautaine atmosphère lyrique où Delacroix l'avait placée : peintre de mythes ou de drames historiques, Chassériau eût en tout cas rehaussé le prestige de l'Ecole, au jour où la conception d'une peinture de mœurs, de

caractère contemporain, se fût dressée en face de la peinture d'idées. Il eût empêché par son exemple que l'Ecole devînt, par sa médiocrité technique et sa prétention, un sujet de colère pour l'excessive réaction des réalistes. Il eût ainsi joué le rôle que Gustave Moreau voulut jouer, et où il échoua, parce que son idéologie était trop supérieure à celle de l'Ecole, et sa technique trop faible pour résister aux reproches des réalistes, et qu'ainsi il resta isolé, dans un violent conflit où il ne donnait pas assez de gages aux deux camps. Que Chassériau revînt au style ingresque de ses fresques, l'élargissant et trouvant ce que Puvis de Chavannes y ajouta : qu'il continuât sa troisième période sous l'impulsion de Delacroix en arrivant à la technique des modernes impressionnistes, ou qu'il menât de front ces deux tendances; ou que, par un coup de génie, il parvînt à inscrire la couleur et l'atmosphère de Delacroix dans la forme d'Ingres, à vivifier l'allégorie chère à l'Ecole par une technique profondément inspirée de la Nature, au lieu de copier le passé dans sa lettre et non dans son esprit (comme nos académiques et les préraphaélites anglais), Chassériau était de taille à gouverner tout l'avenir, et la face du siècle pictural en eût été changée.

Le sort ne l'a pas voulu ainsi. Il reste un bel artiste, littéraire si l'on nomme ainsi ceux dont l'activité cérébrale dépasse l'acquit technique, car les grands peintres sont avant tout ceux qui ont réalisé une technique nouvelle, mais peintre considérable attesté par des morceaux de la lus

sérieuse valeur. Théodore Chassériau est, dans son art et son siècle, une ruine représentative, évocatrice, devant laquelle la critique historique s'arrêtera longuement, pensive.

UN ROBUSTE

ALFRED ROLL

Ce serait une grande erreur critique — et malheureusement elle est pour certains une croyance — que d'envisager l'impressionnisme comme l'expression unique de la véritable révolution accomplie sous l'influence de Manet contre l'esprit d'Ecole et le faux classicisme. Quelque admiration qu'on garde à l'impressionnisme — et je ne pense pas avoir dissimulé la mienne, — on peut dire de lui qu'il a été la forme la plus osée, la plus aiguë démonstration d'un mouvement d'idées, mais non la plus complète. Répertoire luxuriant de procédés, somme ingénieuse ou puissante d'intuitions et de recherches, à ce titre pleinement investi du droit à la reconnaissance des peintres, l'impressionnisme a facilité autour de lui l'éclosion de plusieurs tendances

différentes : par la brèche qu'il ouvrit dans la routine, il ne passa point seul, comme affectent de le croire certains zélateurs, il fut escorté par des hommes qui aimèrent en lui le libéralisme qu'il apportait, et apprécièrent son exemple d'initiative et d'énergie morale sans s'inféoder aveuglément à sa vision et à sa technique. Plus tard, une injustice se leva contre ces hommes. Oubliant qu'une innovation artistique a pour suprême grandeur d'ouvrir la route à tous, et n'est riche qu'en proportion des initiatives qu'elle rend libres, les sectaires et les imitateurs traitèrent l'impressionnisme comme un poncif récent et n'admirent pas qu'on s'en écartât dans l'application : ce beau mouvement spontané fut érigé en dogme, et on accusa de démarquage, d'ingratitude ceux qui l'honoraient précisément en ne le démarquant pas, en n'y prenant que quelques principes logiques et un exemple moral. Ceux-là furent traités de timides suiveurs, accusés de profiter de l'audace d'autrui, alors que ceux qui répudiaient cette audace étaient accusés d'aveuglément et d'obstruction. Fébriles encore d'une des plus dures campagnes qu'un mouvement artistique ait jamais faites, les sectateurs, moins raisonnables et moins élevés que les protagonistes eux-mêmes, exigeaient que d'un seul coup toute la peinture devînt impressionniste, ou méritât le mépris.

C'est un trait de jacobinisme qu'on retrouve dans toute révolution. La critique consciente l'admet sans étonnement ; ses lois lui interdisent d'en tenir compte. Elles l'engageront à sourire

de ces reproches illogiques, de ces excès de zèle coutumiers à tous ceux qui vivent d'un culte. Wagnériens, hugolâtres en ont témoignés, montant la garde autour de gloires dont les miettes alimentaient leur propre médiocrité. La critique considérera l'impressionnisme comme le plus brillant, le plus hardi, le plus séduisant parmi les divers symptômes de révolte germés sous la tyrannie des principes académiques, exactement comme le rôle de Jésus fut le plus défini parmi les diverses agitations messianiques et baptistes contre le mosaïsme surchargé d'arguties. Mais Jésus n'eût pas existé sans l'atmosphère idéologique où vivaient les gens qu'il a dépassés par son génie et dont il a unifié les formules et les presciences en piédestal à celles qui lui furent propres. Pareillement — et cette comparaison est licite, car toutes les révolutions sont mues par un mécanisme pareil — l'impressionnisme n'a été que l'expression la plus vive de deux sentiments germés depuis Delacroix et précisés depuis Courbet : l'horreur de la scolastique et l'union intime du peintre avec la nature objective.

Encore ce grand besoin de la libre vérité n'était-il que la réapparition du génie français éteint par l'italianisme, par l'académisme de 1800, ravivé par les maîtres du XVIIIe siècle et du romantisme. Antérieur à l'impressionnisme, ce génie l'a porté tout entier, et lui a donné sa force morale, sans commander sa technique qui lui appartient en propre et dont il ne restera peut-être rien qu'une curiosité esthétique, en

dehors de ce qu'on y retrouve des lois foncières et éternelles de la peinture.

De ces deux beaux sentiments, aversion pour l'école, amour du vrai, qui firent la grandeur morale de Manet, sont résultées bien des œuvres qui ne dépendent pas de l'impressionnisme proprement dit, tant dans l'illustration que dans la peinture de chevalet ou de décoration, mais qui sont imbues des principes antiscolastiques, de son grand désir de franchise, de respect compréhensif de la nature, de hardiesse française. Il y faudrait toute une étude : du moins en résumerai-je ici l'essentiel en commentant l'œuvre d'Alfred Roll. Par sa puissance, sa complexe fécondité, son caractère général, elle est plus représentative que toute autre des qualités dont je veux parler.

La carrière de M. Alfred Roll est connue de tous. Elle signifie trente ans, et plus, d'un travail acharné, sanctionné par de précoces et brillants succès dont toutes les causes sont inhérentes strictement à la volonté et au talent, remarque si naturelle en apparence qu'elle semblerait superflue à une âme naïve, ignorant pour son bonheur le dessous de bien des réputations contemporaines et la politique de la palette. De cette production considérable quelques grandes œuvres, audacieuses et fortes, sont restées dans la mémoire du public : *L'inondation*, de 1877 ; *le Silène*, de 1879 ; *la Grèce*, de 1880 ; *la Femme au taureau* et *le Travail*, de 1885 ; *la Guerre*, de 1887 ; *Manda Lamétrie*, de 1888, *le Centenaire*, de 1892 ; *les Joies de la vie*, de 1895 ; *les Jeunes*

filles au pont Alexandre III, de 1899. Sur ces œuvres s'est fondée l'opinion qu'on s'est faite en général, et d'ailleurs justement, de M. Alfred Roll. Il y faut adjoindre une nombreuse série de portraits, scènes rustiques, petites toiles, qui permettront à la critique de nuancer très diversement la conception d'ensemble que lui suggère cette personnalité comptant parmi les quatre ou cinq les plus considérables de son temps.

Le premier caractère de l'œuvre de M. Roll, celui qui s'impose, c'est la puissance. Elle résulte non seulement de ses sujets sociologiques ou dramatiques, mais encore de la fougue de sa composition et de son exécution. On sent de suite la joie de peindre largement, en pleine pâte, sans mesquinerie et de verve, on sent aussi l'amour de l'énergie, des gestes, de la réalité des êtres et du décor. Derrière ce premier aspect s'en révèle un autre, celui de la délicatesse singulière d'un coloriste épris de toutes les finesses périlleuses de la lumière, d'un homme qui est profondément peintre, à un degré où bien peu d'artistes le sont aujourd'hui. Ainsi, dans l'œuvre de Zola, comparaison facile que beaucoup de critiques ont faite avec la peinture de M. Roll, à cause d'une identité de sujets, de fougue et de réalisme, dans cette œuvre massive et largement bâtie, on trouve d'inattendues trouvailles de psychologie subtile, des tendresses éclipsées par la belle brutalité lyrique de l'ensemble, des figures de second plan teintées avec une légèreté voilée qui étonne. Chez l'un et chez l'autre, cette tendresse secrète vient

d'une âme attachée, gravement compréhensive et pitoyable, aux humbles de l'humanité, aux quotidiennes consolations de beauté que nous donne la nature. Elle s'exprime par la couleur ou par certaines douceurs soudaines du langage, telles épithètes correspondant à tels demi-tons, avec cette détente spéciale qui n'appartient qu'aux robustes.

L'homme habile cherche un sujet qui convienne à ses moyens : mais certains sujets cherchent leur homme, et lui créent ses moyens. Il n'est pas douteux que M. Roll ait été celui-là, et tout le contraire d'un homme habile. Plus il va, plus on voit qu'il sait; mais cette science n'est point un savoir-faire *a priori*, c'est le résultat d'une vocation. Qu'il ait débuté par l'art décoratif du mobilier, qu'il ait été, de là, entraîné vers la peinture, qu'il soit devenu par la suite président d'un puissant jury, comblé d'ordres français et étrangers, célèbre, la persistance de son caractère et de ses idées jamais ne se démentit : leur primitivité reste intacte. Il est l'homme de la réalité moderniste, l'homme à la conscience vibrante, au jugement généralisateur et simple, bon sans tolstoïsme, socialiste sans étiquette, foncièrement indépendant, ami des justes révoltes, et confiant dans la force immanente de l'homme des peines. De là résultent des toiles comme *l'Inondation*, drame de l'eau et des êtres, sulfureux et blême, avec des cambrures et des taches à la Delacroix; *la Grève*, qui pourrait être le frontispice de *Germinal*, avec ses noirs et ses gris d'un caractère farou-

che, ses belles figures crispées, ses faces sauvages; *le Travail*, vaste symphonie de l'effort terne et symétrique; *la Guerre*, où se montre tout le désenchantement des vieux mirages de l'héroïsme, l'acceptation passive, ni lâche ni enthousiaste, du soldat moderne privé d'initiative, infime numéro d'une machinerie, individu conscient des nécessités, violenté par un engrenage; et certaines toiles enfin, effigies de pauvresses et d'ouvriers de la glèbe. Socialistes, ces œuvres? Non, simplement humaines, nées d'une âme qui a pitié. Il n'y a ici d'autre dramatique que celui des faits eux-mêmes, d'autre composition que celle qu'offre la vie, et qui s'accorde sur-le-champ aux lois de l'harmonie coloriste avec très peu de changements : ni virtuosité ni mise en scène, la difficulté vue en face et résolue par la sincère conviction, par la pénétrante vision du caractère nécessaire des moindres détails.

En certaines de ces œuvres, M. Roll a touché à la grande expression : « J'étais né, dit-il, avec un sourire mêlé de mélancolie, pour peindre du soleil sur du nu : mes idées, je ne sais quelle impulsion intérieure, ont fait de moi un peintre de la souffrance. Je ne le regrette pas, cela vaut mieux ainsi. » Et il est certain qu'une sensualité riche et heureuse a été chez lui le premier motif de peindre, lentement modifié par une âme qui exigeait plus que la joie, s'élevait à l'envisagement du devoir, et commandait ces œuvres courageusement offertes à l'étonnement, à la défaveur, à l'ingrate désertion du

public, ces œuvres apparues en plein Salon comme de gênantes taches de vérité dans la facticité générale, intruses et insoucieuses du bon goût : chacune rencontra de violentes oppositions, leur puissance seule les sauva. *la Grève*, *la Fête du 14 Juillet*, *le Travail*, *la Guerre*, furent quatre vastes poèmes lyriques d'après la vie du pauvre, quatre synthèses démocratiques audacieusement vivantes, dont l'idée était secondée par la technique sans une défaillance. Elles indiquaient en même temps l'œuvre d'un moderniste sincère, préoccupé de réalisme sans myopie, d'un vrai fils intellectuel de Manet, fidèle à la vérité, ne la confondant pas, comme trop souvent Bastien-Lepage et ses élèves, avec la minutieuse copie, et trouvant moyen, dans ces quatre sujets, d'éviter tout théâtralisme et tout procédé mélodramatique en restant large, en osant des groupes, des figures isolément violentes ou mornes, en faisant participer jusqu'à l'atmosphère à une sorte de tragique intérieur que toute conscience lucide peut voir dans le plus ordinaire spectacle de la vie contemporaine. Ce tragique, des toiles plus récentes, *Ouvriers de la terre*, *Drames de la terre*, certaines effigies d'ouvriers devaient en proroger l'intense et rude manifestation, faire à l'artiste une place qu'il reste seul à remplir, peintre du peuple à la généreuse intuition, très éloigné de la religiosité de Millet, de l'ironique bonhomie de Raffaëlli, de la morne ou révoltée conception d'Adler, du grand style primitivement austère de Constantin Meunier.

Mais parallèlement à sa volonté de faire place à la psychologie du peuple, de l'introniser dans l'art moderne et de lui donner ses lettres de beauté dans une démocratie, l'instinct pictural de M. Roll rassurait la critique détachée de tout ce qui n'est pas exclusivement la peinture dans un tableau, en exécutant quelques morceaux admirables, où se révélait la plus originale compréhension de la lumière, L'ancien élève de Gérôme, que celui-ci ne corrigeait qu'en disant sèchement : « C'est mauvais », et qui s'en alla prudemment lorsqu'il se fut entendu dire : « Cette fois, c'est bon », ce peintre devait en arriver très vite à la faculté magistrale des valeurs claires, regarder avec profit ce Manet bafoué, en butte aux haines dérisoires, qu'il admirait de tout son cœur et, avec un petit groupe de peintres courageux, faisait médailler au Salon pour son *Portrait de Pertuiset*, malgré une furieuse opposition des académiques, après avoir délicatement demandé à Manet s'il consentirait à accepter cette marque, infime en elle-même, du culte de quelques jeunes indépendants. *La Fête de Silène*, avec sa luxuriance de chairs, sa richesse savoureuse, sa furie d'exécution, sa composition mouvementée, fut, entre *l'Inondation* et *la Grève*, l'annonce d'un tempérament de grand coloriste, cherchant, comme Manet, la forme dans la couleur elle-même, dessinant par les valeurs. *En Normandie* devait continuer la série, dont la plus étonnante réalisation est cette *Femme au taureau* qui restera un des plus complets tableaux qu'ait peints

l'école moderne. Dans un enchevêtrement d'herbages et de feuilles irradiés par un soleil triomphant, la sombre silhouette bestiale, humant l'été, bavant de luxure et d'orgueil, fait contraste à la chair heureuse de la femme rousse crispée aux cornes, inondée des reflets de la prairie marbrant d'or et de vert sa peau laiteuse, chancelante d'ivresse et de désir, riante, égarée, nimbée d'or, fruit gonflé de sève impudique. Je ne crois pas qu'il existe un morceau plus osé, plus savant et plus fougueux tout ensemble, un poème rustique plus vibrant que celui-là dans tout ce qu'on a fait depuis cinquante ans en France. C'est de la peintre belle et sincère, sans une velléité d'escamotage, sans une atténuation adroite, qui semble faite d'herbe, de chair, de peau de bête et de soleil même, et où éclate une nature transportée par l'irrésistible désir du vrai qui a soulevé Manet à deux reprises de sa vie, avec l'*Olympia* et l'*Argentcuil*.

Il faut se représenter ce qu'étaient les Salons en 1885 pour apprécier pleinement ce que signifiait dans ces milieux une telle œuvre. Envoyé en même temps, le vaste *Travail* avec son harmonie grise, la tristesse de son ciel brumeux, l'activité disciplinée et sérieuse de ses figures, la décoration toute réaliste de ses échafaudages, de ses lampes de chantier, précisait nettement, à côté de l'impressionnisme dédaigneux des formules d'école, le résolu psychologue du peuple : Manet venait de mourir deux ans auparavant, ses principes s'imposaient là d'où on l'avait excommunié, à un moment où ses amis subis-

saient encore le rigoureux ostracisme, où les jeunes hésitaient, où Besnard commençait à peine à trouver sa route. Un homme rude, décidé, imposant le silence par sa force indéniable, se levait des premiers, parmi les poncifs et les timides, pour annoncer les temps nouveaux. Il poussait très loin le réalisme, sans affectation ridicule, non certes avec la sécheresse et la myopie d'un Meissonier dont l'idéal de vérité devait plus tard devenir la photographie instantanée, mais avec une passion presque naïve, sentant là le salut et l'antidote du faux classique, osant peindre le portrait du paysagiste Damoye, partant sac au dos pour la campagne, en plein hall de la gare du Nord, dans la cohue de la banlieue, ne pouvant travailler que devant l'absolue exactitude du détail sans pourtant se tenir quitte pour l'avoir copié, possédé, dans sa vie comme dans son art, de la hantise constante de la vérité. La critique retrouvera dans cette conscience à cette date le plus noble témoignage d'une fermeté de caractère qui creusa sa trace profonde et qui a fait de M. Roll, non un chef d'école, puisqu'il se voulut seul, mais le plus significatif initiateur du réalisme moderne en dehors de la spécialisation impressionniste.

Une telle nature devait arriver à l'observation concentrée des spectacles naturels, de l'idiosyncrasie des simples. L'étude des paysans et des ouvriers lui fut un troisième motif, étude ingrate, difficultueuse, peu décorative, malaisément appréciable du public, faite pour tenter un artiste dédaigneux du succès de Salons parisiens.

A ceux qui en connaissent la piètre psychologie, l'étonnement restera toujours du contraste entre la fortune brillante et rapide de M. Roll et l'insuccès où semblait le réduire le choix instinctif de ses sujets, la fière indépendance de ses idées et de sa technique. Dès 1884, avec *Marianne Offrey*, commença cette importante série où l'artiste accordait délibérément, au scandale des virtuoses élégants, les honneurs de la cimaise et du portrait en pied à des vachères, des vendeuses de salade ou des plâtriers appelés par leurs noms disgracieux, ou même par celui de leur profession. De toutes ces effigies, mis à part la douloureuse *Marchande de vert* et un vieux *Maçon* admirable, s'impose au musée du Luxembourg la plus considérable, *Manda Lamétrie, fermière*. C'est, là encore, l'influence franche de Manet qui se révèle, mais de ce Manet délicatement gris et tendre qu'on n'a guère voulu voir au temps où il n'était bruit que de ses *violences*. Debout dans la brume cendrée du petit matin, sur le fond d'un verger où se profile une vache, la jeune femme rose et fraîche, vêtue de gris et de blanc, s'avance, un de ses bras nus jusqu'au coude s'écartant du corps pour équilibrer le poids du seau de lait que porte l'autre. Tout se fond dans une gamme de valeurs infiniment délicates, moites de rosée : le visage est riant, paisible, sans joliesse et sans brutale accentuation ; l'ensemble de ce beau morceau est une des choses les plus savantes dans la spontanéité que l'art actuel puisse revendiquer. Vérité, simplicité, largeur, tout y concourt, et c'est la devise

qui résumerait l'artiste lui-même. *Manda* est de 1888; l'année suivante, *En Eté* et l'*Enfant au Taureau*, nu jusqu'à la ceinture, peint en plein soleil, avec un torse étonnant de couleur, tenant par sa corde l'énorme animal blanc et roux, certifiaient en M. Roll, l'union de ces deux grandes tendances de coloriste et de réaliste populaire. Diverses autres œuvres moins importantes suivirent, desquelles on retiendra surtout un *Labourage* et une petite toile, un homme au dos nu, monté sur un gros cheval, où l'étude de la peau dans une lumière de plein-air, presque blafarde, a peut-être trouvé sa définitive et indépassable expression. Enfin, l'épisode titré *Ouvriers de la terre* redevient émouvant, douloureux, résigné et sombre : ces êtres couleur de terreau, courbés sous la passivité du destin, faits de la boue qu'il tourmentent avant d'y rentrer, laissent bien loin derrière eux le réalisme pur et simple : pour moi, quand j'ai eu connaissance des tragiques visions de Maxime Gorki, j'ai vu à l'instant émerger de mes souvenirs cette toile, comme l'expression d'une âme identique, d'une contemplation émue par le même frisson. La comparaison s'est imposée à mon esprit, impérieuse et nécessaire; dans l'écrivain russe et le peintre français la pitié humaine avait vibré pareillement, du plus profond de la sensibilité.

Les portraits (entre autres Dumas, Jane Hading, Rochefort) signés par M. Roll, l'expriment moins dans sa personnalité; bien que toujours solides et justes, ils ne sont que l'effet

du talent. Mais quelques grandes peintures décoratives adjacentes à cet imposant ensemble montrent une face nouvelle de sa féconde conception. *Les Joies de la Vie* (à l'Hôtel de Ville de Paris) sont d'une ample et riche entente, et le *Centenaire* (à Versailles), les *Jeunes filles recevant le Tsar au pont Alexandre III*, sont probablement les deux seules commandes officielles qui paraîtront, devant l'avenir, avoir démenti magistralement l'insipidité navrante et presque inévitable de ce genre, qui fournit à chaque Salon un nouveau témoignage de son ridicule. Spécialement la seconde de ces œuvres a trouvé moyen d'être belle, grâce à la logique de sa composition, à la brillante hardiesse de son coloris, et d'atteindre au style décoratif. Le groupe des jeunes filles, dont les identiques toilettes blanches sont infiniment nuancées, échelonne de l'ombre claire au soleil éclatant les variations de sa symphonie de satins; vers le haut, sur l'estrade, étincellent des ors et des broderies d'uniformes. De l'habit noir, du gilet blanc, du cordon bleu du président Faure, thème de tout le coloris du tableau, le plus habile parti est tiré pour la concentration et la répartition des valeurs dans l'ensemble. Une lumière sereine chante et influence vivement toutes les tonalités. Le tableau décoratif enclôt toute une série d'études individuelles de fonctionnaires, de jeunes filles de la riche bourgeoisie, dont chacune est typique, vue dans l'essentiel de son caractère, étroitement associée à sa date, documentaire par la véracité des visages et des gestes,

sans que nulle attitude soit convenue, figée ou surfaite.

Des dessins, des paysages faits en Corse récemment, aucun ne me retiendra qu'une tête de femme coiffée de noir sur fond de ciel d'un azur intense, l'un des plus sérieux morceaux du Salon de 1902. A celui de 1903 figurait une poignante et muette tragédie, l'agonie d'un vagabond au pied d'un arbre, où décidément reparaît la pitié sombre et acerbe de Gorki ; là encore se révèle la science du coloriste, en cette harmonie monochrome de gris verdâtre, de bleu froid, de brun violacé, où l'atmosphère brumeuse circule en mêlant à toutes choses un ton de pervenche éteinte, et la science du dessinateur par valeurs dans le raccourci du personnage, sans qu'un seul rehaut de couleur aide à le préciser, dans la construction tragique de la tête, dans l'admirable étude des mains qu'on devine à peine. En tout cela, et en certains pastels lumineux, même des sculptures d'un beau caractère, montrées depuis peu d'années, se démontre avec une autorité de plus en plus grande, sûre d'elle-même, la vigueur unie à la délicatesse qui caractérise l'œuvre entier de M. Roll. En 1904 un autre poème de douleur, la *Pauvresse et son enfant*, préparait un contraste à la tendre *Jeunesse en rose* de 1905, un morceau de maître.

De cet œuvre la technique n'a guère subi de variations. Exempte de raffinements actuels, elle n'admet ni les transparences, ni les grattages, ni les imitations d'une matière par une

autre, ni les taches, ni les combinaisons où tant de peintres ont dépensé leur ingéniosité. Elle s'en tient, sans complications de recettes, à une facture grasse et franche, à un dessin établi par les valeurs presque toujours certaines, à une harmonie qui laisse à la couleur toute sa puissance expressive sans exagérer non plus son rôle et sans lui inféoder le caractère. Il y a dans cet art une grande force de naturel. Il n'est pas obtenu avec les joies exubérantes de la virtuosité, n'esquive ni ne cherche le difficile ; il est obtenu de la façon la plus normale et la plus sérieuse, par la volonté, par l'application logique et tranquille des moyens à ce qu'il faut rendre, avec une honnêteté que nourrit le respect de ce qui est vrai. Et ainsi se font sans tapage et sans nervosité, par la sincère émotion et le savoir authentique, de belles choses dont s'étonnent les virtuoses, avec un secret retour sur eux-mêmes. *La Guerre*, par exemple, représente la réflexion grave d'un homme sur un sujet où il substitue aux déclamations coutumières le désenchantement d'un moderne. Ces soldats marchent résolument, puisqu'il le faut, mais sans flamme, sans vertige, maintenus par le machinisme anonyme, dans la boue et la pluie où peut-être on les déplacera durant des heures sans qu'ils en sachent le motif, sans que leur conscience soit présente et efficace. Mais le peintre intervient après que l'homme a pensé : c'est lui qui transpose en art la vision psychologiquement vraie, masse ce bataillon débouchant, encapuchonne ce morne officier qu'un rural

conduit, harmonise dans un voile d'humidité les bleus sales et les rouges maculés, encombre le chemin défoncé d'un mulet mort sous son bât d'outils et d'un appareil de télégraphie optique, jette au fond ce vaste et vague paysage de coteaux où s'échevèlent les fumées d'un combat d'artillerie, et suggère par l'exactitude impartiale l'horreur terne de ce massacre à distance, dépouillé de toute la fausse poésie des élans et des gestes de théâtre. C'est lui qui restitue aux tâcherons et aux paysannes la beauté morale et caractériste qu'avant Manet et lui personne ne leur voulait reconnaître, c'est lui qui se prouve un coloriste comme il n'y en a presque plus aujourd'hui en semblant se priver à dessein de tous les « effets » pour mieux mesurer sa force au jeu de la lumière sur de la terre ou des haillons, ou sur le visage rustique d'une fille des champs, d'une Manda Lamétrie surgie avec la charmante simplicité, la sève vigoureuse d'une de ces fleurs qu'on n'achète pas et qui sont le sourire innombrable des plaines.

Ce grand ouvrier sincère demeurera. Parmi les parvenus, les pharisiens, les malins, les élégants, l'homme qui a dit vrai se fortifie de toute la vérité qu'il a aimée, les jugements de l'avenir sont ouverts amicalement pour lui. Saluons l'homme qui n'a jamais voulu mentir à soi-même, et nous aurons un peu racheté les défaillances des autres. Lorsqu'on envisagera plus tard une œuvre de M. Roll, on pourra en discuter la tendance et la facture, mais on saura

que l'artiste s'exprimait là tout entier, que son caractère et sa conscience inspiraient toute sa peinture, que son individualité restait cohérente et généreuse, qu'il aimait son art pour lui-même, et que pas une touche de sa main n'était désavouée par sa pensée. Combien, parmi les plus célèbres, failliront à un tel examen? La gloire reste indéniable, à M. Alfred Roll, d'avoir été le premier à indiquer une libre voie différente de l'impressionnisme, une peinture du peuple émouvante sans cabotinage, exacte sans bassesse, un réalisme exempt de médiocrité — et, si l'on s'en tient à la technique pure, d'avoir touché plusieurs fois aux plus grands de son art, le voulant et le pouvant, avec la belle loyauté des vrais maîtres.

UN SUBTIL

PAUL HELLEU

Ce n'est pas un peintre, c'est une pointe-sèche qui s'est mise à vivre tout à coup et accomplit son miracle selon l'exigence elle-même de sa forme. Cursive elle s'élance, infléchit son ellipse, s'arrête et se cabre, écrase quelque inflexion plus noire, et de nouveau s'éclipse et vole et revient et puis s'en va, — sûre et capricieuse comme une lame de patin sur le champ de neige du papier où sa fuite laisse une trace pâle et délicieuse.

On définira moins M. Helleu en disant ce qu'il est qu'en notant ce qu'il n'est pas. Qu'il révèle l'inspiration de Watteau, des Japonais et de Degas, il n'en sera pas moins éloigné, plus nerveux et moins décoratif que Watteau, plus strictement exact dans la fantaisie que

les Japonais, avec la retenue du goût de France, et souriant tristement là où Degas montre un rictus. S'il s'apparente à Antonio de la Gandara, il est plus souple et plus capricieux. S'il fait songer aux croquis de Whistler, à leur négligence apparente, c'est pour préciser l'évidence des formes là où le grand disparu en suggérait le mystère. Impressionniste? Eh! non, car pour lui la réalité du dessin existe jusqu'à la sécheresse graphique, — et cependant il a tant regardé Manet en l'aimant! Et il en redit quelque chose dans ses toiles, la mise en place, les valeurs, tels gris, tels noirs, l'indication lumineuse et sommaire d'un fond. Il est précieux, distrait et insistant, inachevé, charmant et tendre, spirituel avec réticence, tout de grâce française et londonien pourtant, parfois bizarrement mélancolique, — et cette mélancolie est peut-être toute la réalité essentielle de son âme.

Il est la pointe sèche elle-même.

Je ne connais pas M. Helleu. Je le suppose extrêmement sensible, adorant les formes simples, moins gourmand de la forme qu'observateur soucieux de définir très vite et d'un mot, nonchalant, compréhensif et retenu, avec toute une nappe d'émotion violente enfouie au profond de lui entre deux zones impénétrables. La pointe-sèche pique là, parfois, fore un trou minuscule, et alors, au détour d'un dessin, une expression étrange, cruelle ou lasse infiniment, jaillit, indice du grondement intérieur de cette âme d'artiste parisien et fêté dont personne peut-être ne sait rien d'exact.

La prestigieuse sûreté de son trait définit et cerne la femme du monde, c'est-à-dire rien — et quant à l'idéal de M. Helleu, à sa conception, à ses idées, nul ne saura les délimiter. Il charme, et pourquoi? Peut-être par le charme lui-même de l'admirable outil dont il use.

C'est l'homme de ce temps qui a su donner au trait sa grande, son intrinsèque valeur, au point de le faire vivre d'une vie propre : ce que représente une œuvre de M. Helleu, ce n'est ni une femme, ni une autre, ce sont des traits d'abord. Et si je possédais de lui une épreuve où il eût simplement tracé quelques linéaments tels que lui seul les sait faire, je crois que j'en aurais presque autant de plaisir que si ces linéaments dessinaient la plus élégante de ses figures. La ténuité, la pureté, l'élan, la graduation de ces subtiles morsures sont d'un attrait adorable : fils de la Vierge ou griffes félines, ce sont des signes vivants, des lignes parlantes.

Par le trait M. Helleu exprime les valeurs, les plans : par le trait presque sans insistance, sans accumulations, sans ombres, sans fonds, — et il y a des instants dans ses dessins où le trait semble, bien que noir, une raie de lumière plus claire que le papier. Ce trait magique est à lui seul. Les doigts se laissent conduire par l'outil qui est fait pour définir, et celui-ci agit comme sous une impulsion magnétique. Alors le trait multiforme se multiplie : en hachures serrées il masse les ombres d'une chevelure, y allume de riches chatoiements, brusquement s'évanouit, indique, d'un effleurement, l'arête d'un

profil, le brillant d'une prunelle, la palpitation des cils, le fruit d'une bouche mi-close, si légèment qu'on voit tout mais à peine. Et des stries mouvantes, aux torsions fuselées, esquissent le paysage des plis d'une robe — et tout l'ensemble est d'une maîtrise frêle et indéfinissable.

Ces dessins, qui ne les a aimés? Parfois la sanguine, et le blanc avec son doux éclat de perle, parfois un soupçon de bistre, les fardent avec un tact infaillible. Ils sont apparus dans l'art moderne, ne ressemblant à ceux de personne. Une grâce nouvelle leur est incluse.

La situation de M. Helleu est singulière aussi. Chacun, parmi ceux qui aiment et comprennent l'art véritable, l'estime et le recherche. Il n'a jamais eu de grand succès : on ne le définit pas, on ne songe pas à le classer. Il est là, en marge de son art quoique inscrit au niveau des meilleurs, avec une discrétion et un tact dans la célébrité comme dans son œuvre même. Quelque chose le voile et le défend. C'est un producteur abondant, mais on ne voit pas trop ce qu'il produit : on l'entrevoit, juste assez pour lui garder la saveur de l'imprévu, et rehausser de rareté la fréquence de ses travaux. Le peintre a laissé quelques chers souvenirs, la *Cathédrale*, qui est chez M. Jacques Blanche, avec quelques scènes de yachting et certaines figures de femmes d'une grâce infinie, le *Bassin de Versailles*, du Luxembourg, symphonie fauve et veloutée, les *Grandes Eaux*, dont l'audace impressionniste fit sensation à je ne sais plus quel Salon. On connaît moins, sinon dans un public restreint

qui n'a rien à ignorer de M. Helleu, des séries de figures féminines claires; robes à rayures, flanelles blanches, ombrelles lumineuses, torsades auburn sous des canotiers, drisses aux guirlandes de flammes frémissant dans la brise en plein azur, yoles cambrées comme des femmes et femmes effilées comme des yoles, blancheurs miroitantes sur de légères eaux bleues, sur le vernis beige des ponts et des bordages, agrès et cuivres, et sur tout cela le soleil qui chante, irise, fait très nettes les ombres jaspées. Ces thèmes ravissent M. Helleu, sa fantaisie nerveuse y contente son rêve de svelte élégance, son goût d'harmonies en deux ou trois tons, son amour des blancs sur blancs, tantôt échauffés d'un peu de chrome, tantôt laiteux jusqu'au bleuâtre et avoisinant le mauve. Peinture qui évoque Manet par sa franchise ample, par la hardiesse des contrastes, l'élan des silhouettes, la netteté des ombres sans demi-teintes, et qui évoque aussi Degas par la distinction un peu sèche, la minceur, le souci d'être juste sans appuyer trop, l'allure de notation brève, d'esquisse surprise et enlevée; mais peinture, aussi, qui est bien de M. Helleu par une féminité spéciale, un rien de langueur, de morbidesse dans les attitudes, et une tristesse indéfinissable, la tristesse des choses très blanches, très claires et très strictes, la tristesse des joies convenues, des luxes, des arrangements de la vie mondaine. Cette tristesse, M. Helleu la porte-t-il en lui-même? Peut-être. La voit-il dans ce monde qu'il peint? Peut-être aussi, sans

le dire. Pour moi, je l'y ai sentie, et je la retrouve intensément dans ce qu'il fait. Rien n'est mélancolique comme la facticité d'un décor, et la vie que peint M. Helleu est un décor. Des sentiments vrais de ces êtres captivés par une existence où rien n'est laissé au hasard savoureux et libre, où tout est prévu — car rien n'est surchargé d'obligations comme l'oisiveté, — des sentiments vrais de ces êtres, aucun n'a le droit de transparaître, aucun n'en a le temps, parce que, dans le programme d'une telle vie, cette révélation n'a pas été calculée. De là, pour qui observe, une tristesse qui ne ressemble à aucune autre. M. Paul Hervieu l'a magistralement étudiée dans *Peints par eux-mêmes*. Elle s'augmente encore de cette netteté jolie et froide de l'art nouveau et de la vie de yachting; là tout n'est que correction, rien n'est calme et volupté, le langage, l'ironie, les attitudes, l'anglomanie; tout s'accorde, les costumes et les lignes, pour glacer l'âme, tout, en un mot, est l'élégance mondaine, la représentation, l'émulation des maniérismes se jalousant sous les sourires. M. Helleu dit tout cela, il me fait souvent songer à M. Hervieu. Il est plus artiste mais non plus perspicace : sans doute ils pensent de même — et c'est pour cela qu'à bord de son yacht, en peignant des scènes de régates et des silhouettes de jolies médisantes, il n'est pas qu'un ravissant peintre de genre. Il dépasse le Keepsake et atteint l'observation. Il juge avec une âme incisive et hautaine le décor que sa fantaisie picturale envisage avec plaisir. Là comme par-

tout, il est quelqu'un de très fin, à l'écart.

Cette mélancolie, c'est la mélancolie du vide. Par delà le thé coquet, les robes jolies, les apprêts, les phrases allant avec les chapeaux, les psychologies prévues pour les costumes, les sentiments de la nuance des étoffes, et toute la mise en scène de ce qui se portera cette saison, depuis l'ombrelle jusqu'à l'âme, — par delà s'étend la région de la vie profonde, douloureuse, exaltée, avec ses cynismes insatisfaits, ses élans brisés, ses égoïsmes, ses longs sacrifices en silence, ses vanités et ses haines. Et la vie du monde se tient en dehors de cette vraie vie, et de l'une à l'autre s'échangent parfois de terribles regards. Mais ce sont bien plus souvent des regards d'inconscience, d'ennui vague, où s'allume l'étincelle de la coquetterie avant tout, — et ce sont ces regards-là que M. Helleu fait vivre dans ses pointes-sèches, ses crayons et ses sanguines. Le vide insondable de ces jolis yeux trouble la pensée.

Toute créature, par lui cernée d'un magistral cinglement du trait qui la suscite entière au blanc de la feuille — vide sur vide, — est surtout un ornement, une combinaison de courbes et de volutes rassemblées délicieusement sur deux ou trois points qui les engendrent, comme des plis à la boucle d'une ceinture. Et de ces points elles s'élancent et divergent pour indiquer et espacer de vastes surfaces d'étoffes aux inflexions décoratives. Ainsi la célèbre pointe-sèche où s'incline une visiteuse du Louvre vers des cadres de dessins de Watteau présente, le dos, la fine jupe

évasée dont tout pli se concentre à la taille par de subtiles obliques : et de là repartent, autres obliques d'une direction opposée, les nervures du corsage jusqu'à l'évasement des épaules que couronne la torsade des cheveux, tandis que le bras gauche, en une évasion hardie, s'allonge jusqu'à poser sa main au pommeau de la haute ombrelle droite, dont la verticalité explique et soutient tout l'ensemble pour le plaisir absolu de l'œil. Cela est d'une science complète — et rien de plus fin que l'indication des tableautins du fond par des griffures menues et capricieuses, juste assez pour qu'on voie, sans que l'intérêt s'évade du point où l'artiste l'a voulu retenir, cette tête au chapeau d'un orbe restreint et simple sous lequel la chevelure est massive et profonde. De tels jeux sont jeux de prince ; on n'imaginera rien de plus séducteur et de plus hardi que ce jet fuselé d'une grande femme souple, tout ce qu'on lui devine de souci de soi pour qui la regarde — ce à quoi elle pense plus qu'aux Watteau. Ils prétextent une attitude de jolie attention, et que d'esprit dans la main, dans le moindre pli !

L'intimité pressentie en ces dessins — par le détail d'une console, la boiserie d'un canapé Louis XVI, un bouquet, cette intimité reste quand même glacée et décorative. Il a fallu certains croquis d'enfants et quelques portraits admirables de Mme Helleu pour que se décelât, surprise délicate, la sensibilité tendre que l'artiste tient peu à faire connaître. Et le petit dessin d'une fillette au piano avec sa grand'mère

— s'en souvient-on? — est un chef-d'œuvre de pénétration, montrant la survivance de l'aïeule dans l'enfant. Elles se ressemblent, leurs gestes sont pareils : leurs traits se retrouvent par delà les années et les pensées, et c'est exquis et c'est émouvant, et, comme toujours, fait avec rien, c'est-à-dire les traits essentiels, ceux par lesquels un maître peut seul rendre visibles des caractères et des âmes. Évoquons encore ces femmes étendues dans de vastes bergères, avec les plis de leurs robes tombant lassés, comme inutiles, après qu'ils eurent moulé les corps frêles; ce croquis d'enfant jouant avec sa mère sur un tapis; cet ovale d'un visage aux cheveux lourds soutenu par deux mains dont les poignets délicats se rejoignent au-dessous du menton, tandis que s'ouvrent, clairs et intenses, les yeux dans la face pâle; toutes ces chevelures sous les plumes sombres des grands chapeaux, — et le caprice de cet éventail orné de yoles dans les roseaux, avec un peu d'eau qui tremble, — les noirs, les gris, les notes vives ou mates, l'art et l'attrait de tout cela... Les mots les plus usés peuvent reprendre leur sens, laisser luire, sous leur rouille, un peu de l'or primitif : voici de l'art « français » tout en semblant « parisien », voici de l'art comme il ne s'en trouvera nulle part ailleurs. Je retrouve la caresse de la voix de Mallarmé dans cet art-là, le suprême du goût de France malgré le britannisme intentionnel de certaines expressions.

Personne n'ira plus loin dans certaines choses de l'art. Et il ne serait pas bon qu'on allât plus

loin — et ceux qui essaient grimacent ; M. Helleu se tient à l'extrême limite d'un péril. Un peu plus, et tout s'évanouit dans l'à-peu-près, le filigrane subtil se brise, c'en est fait de cette improvisation si sûre. Il faut bien que le pastel, la sanguine et la pointe-sèche aillent jusque-là, puisque M. Helleu les y fait aller — et certes, ce n'est pas pour faire plaisir à sa clientèle mondaine, qui le trouve ravissant, mais ne peut rien comprendre au prodige véritable de son art et le confond peut-être avec l'anémie déguisée de certains autres favoris de la mode. Il faut bien qu'entre les mains de ce pensif et sérieux artiste l'outil magique en soit venu à cette extraordinaire hardiesse : mais ce n'est pas là le chemin de tous. La trame aérienne de ces linéaments ne se peut imiter ; un sylphe y voltige, qui doit y rester seul.

M. Helleu a mis, au bas de l'acte d'art moderne, sa signature : un paraphe délié, ferme, d'incisive beauté. Toute son œuvre est une écriture. Elle me fait invinciblement penser à ce que les Goncourt ont appelé « l'écriture artiste », selon une volonté qui a été très mal comprise. Écriture rare — son encre de Chine est bien celle d'un bâton précieusement sculpté, lentement fondu et dilué par des mains précautionneuses. L'être féminin est là, inclus, dans des traits qui font penser à la nervure des folioles et des ailes de libellules. La caractéristique d'une pointe sèche de M. Helleu, c'est qu'elle conserve toute la vive impression de la pensée, c'est qu'elle fait oublier la traduction de la presse et du cuivre.

Ainsi la femme elle-même, dans la traduction uniforme qu'en donnent les armatures exigées par la mode, révèle quelque chose qui la différencie de toute autre. Il faut regarder les pointes-sèches de M. Helleu un peu comme on regarde une femme — sans quoi on ne les comprendra et ne les aimera pas tout à fait comme elles méritent d'être aimées. Ce sont des moments de vie et de rêve, retracés par un artiste qui garde toujours quelque secret.

UN CHARMEUR

HENRI LE SIDANER

Henri Le Sidaner arrive aujourd'hui à la vraie gloire, c'est-à-dire à l'estime raisonnée de tous ceux qui comprennent l'art et l'aiment avec clairvoyance, et il la mérite un peu malgré lui, sa modestie presque peureuse ayant tout fait pour s'enfermer dans « l'art en silence ». Il est un des rares hommes dont nous cherchions l'œuvre en entrant dans les Salons, avec la certitude de trouver de belles choses et de nourrir nos âmes d'une émotion nouvelle. Sa carrière est longue déjà, depuis le temps lointain où des toiles comme la *Bénédiction de la mer* ou la *Vieille femme dans un verger en fleurs* révélaient dans la cohue disparate des Salons un vrai et méditatif artiste. L'exposition faite à la galerie Mancini en 1896 réunissait à ces œuvres une série de

nocturnes, d'effets de neige, de jardins et de ruelles sous la lune — et déjà l'on pouvait pressentir ce qu'allait devenir Le Sidaner. Déjà s'y affirmait cette vision d'un créole d'origine bretonne, unissant la morbidesse et la nostalgie des contrées chaleureuses aux mélancolies métaphysiques de l'Occident. L'année suivante, Le Sidaner partait pour Bruges — et je puis dire un peu sur le conseil de mon amitié ; durant mes précédents séjours dans la ville adorable, je songeais souvent qu'il lui manquait son Rodenbach du pinceau, et à mes yeux ce devait être Le Sidaner, puisque Xavier Mellery ne continuait plus à peindre là, malgré ses belles études antérieures, et puisque d'autres, habiles, allaient à Bruges « chercher des motifs » sans dépasser le pittoresque extérieur, sans pressentir ce qu'il y avait d'âme éperdument mystique et intense derrière les murs. Le Sidaner, nature d'artiste infiniment sensible, âme ouverte à la symphonie, au lied, aux poèmes naïvement raffinés, peintre étonnamment compréhensif de la nuance, devait trouver à Bruges la révélation de soi-même, la mesure et la direction de son art. Parti pour quelques jours, il s'y installa dix-huit mois, et là il prit définitivement conscience de lui-même, en sa calme maison de ce quai du Miroir que Rodenbach aimait tant.

De là date l'éclosion véritable d'un talent longuement, minutieusement élaboré : les premières toiles de Le Sidaner disant la vie intime de Bruges produisirent une émotion profonde, on eut le sentiment qu'un maître de l'intimisme

était survenu. Pourtant certaines toiles comme les *Jeunes filles au soir*, la *Ronde au clair de lune*, telles silhouettes de blondes sous la verte clarté nocturne, telles petites esquisses évoquant l'eau, les ténèbres et le scintillement des fanaux dans la brume, avaient déjà présagé cette sensibilité délicieuse; mais on les avait moins vues. Comme pour l'auteur du *Règne du silence*, la confrontation d'un homme avec la seule ville vraiment faite pour son âme allait donner de surprenants résultats, l'accord harmonique parfait : et je crois bien que si l'on ne pourra plus exclure le souvenir des pâles et exquises cantilènes de Rodenbach en passant, les soirs d'automne, au long du Dyver ou dans les allées désertes du béguinage, on ne pourra davantage bannir le souvenir des symphonies suaves, idéalement pures, de Henri Le Sidaner.

Personne à ce point n'a dit la vie étrangement expressive du silence, donné une âme aux murailles, évoqué tout le passé par la faible lueur avivant la vitre d'une fenêtre; personne, depuis Whistler, n'a mieux témoigné du don suprême de suggérer tout ce qu'il y a derrière tout ce qu'on croit voir, de peindre ce qui est en le faisant constamment oublier. Personne n'a ainsi dématérialisé la peinture sans pourtant mentir jamais au réel. Le Sidaner a regardé avec une tendresse émouvante les choses les plus simples, les plus dédaignées : une closerie défaite, quelques fenêtres, un toit dans la neige, lui suffisent, ou une porte dans un coin perdu. Le poème de la pierre vieillie et morne, et c'est assez pour

lui : il évite le pittoresque, la silhouette curieuse, l'effet séduisant où chacun se croit tenu de courir dès l'abord. C'est un impressionniste parce qu'il peint la lumière sur les choses plutôt que les choses elles-mêmes : au flanc d'un mur il note avec une délicatesse insaisissable la mort lente d'une clarté oubliée par un ciel qu'on ne voit pas. Mais c'est un intimiste par sa piété naïve dans le dessin ; une fenêtre à croisillons, un rinceau ajouré, un perron, il les dessine avec l'exactitude d'un vrai maître et l'ingénuité d'un enfant. La géométrie des façades le requiert : il la fait servir, dans sa nudité précise, à son art de rêve et de douceur. Il est profondément ému devant l'humble architecture d'une maisonnette, en pensant à toute la logique aimante qui en a suggéré à l'homme les moindres détails pour qu'à l'intérieur la vie des aimés soit plus intime et plus charmante à vivre. Il exprime la mysticité benoîte des maisons de béguines sans qu'un seul détail religieux les désigne. Il en rend l'impression à la fois douillette et morne, l'aspect de prisons blanches d'où s'exhale une odeur d'angéliques confites. Comme à Rodenbach, qui n'a peint que la Bruges des pierres, celles-ci lui suffisent pour tout dire. Pourtant, soudain, il s'éprend de la Bruges des eaux, plus morte encore, et plus vivante aussi de la vie intérieure : des cygnes passent en frissonnant, une nappe d'eau s'ouvre avec une sérénité taciturne, doublant les quais et les maisons qu'elle capte en son mirage exact et pur. Ce sont alors, entre l'eau et la pierre, dans la lueur du crépuscule ou

de la nuit, de fragiles et immatériels échanges, de tendres conflits de reflets, d'ombres réfléchies dans l'eau, des harmonies contrariées se jouant avec une subtilité vaporeuse, des entrevisions de lueurs éteintes et diffuses où, dans la lividité moite du brouillard lunaire, une vitre éclairée est rose à peine : la féerie d'un tel art n'est comparable qu'à Whistler, et plus exactement à Claude Debussy, dont Henri Le Sidaner semble être de plus en plus l'analogue dans un art différent. Tout est transfiguré, transposé : l'humble et fidèle expression du pavé, du mur, d'une placette ou d'une berge se relève par la magie de la couleur, et non pas même de la couleur, mais de la gradation infinie de ses altérations, c'est-à-dire de la musicalité des tons optiques. L'art de Le Sidaner, se jouant sur la nuance, sur les harmoniques successives d'une même couleur et non sur les contrastes des diverses couleurs, se rapproche de la musique par les lois communes au chromatisme optique et au chromatisme auditif, au point d'être l'exemple le plus saisissant de la fusion théorique des arts. Une toile de Le Sidaner est construite sur le thème d'une tonalité, et les variations de cette tonalité coïncident exactement aux nuances du sentiment qu'elle signifie. Il y a là d'indicibles rapports que seule la vue d'une de ces œuvres pourra faire clairement comprendre.

La technique elle-même de Le Sidaner participe à la fois de l'impressionnisme et du principe des harmoniques tel que Debussy l'a appliqué pour l'étonnement de certains mucisiens.

Ce sont bien, comme dans Monet, des juxtapositions de taches dans le sens des plans, une sorte d'imbrication des touches petites et serrées, rappelant même parfois l'aspect des toiles pointillistes : mais au lieu que ces taches dissocient les tonalités et les fassent contraster, elles sont au contraire les vibrations successives d'une seule tonalité qui engendre toute l'harmonie du tableau. Et si un simple gris arrive dans les diverses parties de la toile à créer des mauves, des roses, des verts ou des bleus, ce n'est pas par sa rencontre avec ces couleurs elles-mêmes, mais par la réaction naturelle de l'atmosphère sur lui, qui les y détermine. Car toutes les couleurs que nous croyons différentes sont respectivement les dérivés de chacune d'entre elles, et une seule les contient toutes, et chacune a pour harmoniques toutes les autres, mais à des dosages différents, et cette différence est même notre seul moyen de les distinguer. Ainsi la tonalité chez Debussy se transforme constamment par ses harmoniques et paraît céder devant une autre tonalité, bien qu'elle demeure elle-même, par la seule force de son évolution monodique. En d'autres termes, Le Sidaner et Debussy ne conçoivent pas une tonalité comme une composante de l'harmonie ayant besoin des autres tonalités pour créer une impression chromatique, mais comme, à elle seule, un petit monde complet, une monade suffisant à créer un chant que prolongent ses propres développements.

Il en résulte que, si chacun des divers arts

peut être considéré comme un monde complet mais susceptible de s'associer aux autres pour devenir l'Art, c'est-à-dire s'ils peuvent être régis par une seule et même méthode leur conservant leur originalité partielle, de même on peut considérer dans chacun des arts un son, une couleur, un plan comme des éléments complets en soi et coexistants, capables de se constituer un développement individuel. De même que dans l'Art la musique est un royaume distinct, de même dans la musique une note crée un domaine distinct, et capable d'une vie ramifiée, originale et complète; et ces spécialisations peuvent donner lieu chacune à un art partiel et isolé. Ces idées sont à la fois le suprême de l'impressionnisme et pourtant quelque chose qui n'en ressort pas; c'est pourquoi Debussy ne ressemble à personne des musiciens polyphoniques et remonte à la monodie antique, et c'est pourquoi Le Sidaner s'apparente bien plus à Whistler, à Corot, à Cazin, malgré l'apparente similitude de son exécution, qu'à Claude Monet.

Si j'insiste à ce point, avec une aridité que l'on voudra bien excuser, sur un parallèle entre la musique et la peinture, ou plutôt sur l'*harmonie*, c'est-à-dire une notion commune à ces deux arts, c'est que je voudrais faire sentir la vraie, l'essentielle raison qui me fait considérer Henri Le Sidaner comme un maître : cette raison, c'est l'identité sereine et parfaite de son sentiment et de sa technique. C'est le secret des chefs-d'œuvre et c'est par lui qu'il en fait. Il touche à ce qu'il y a de plus difficile au

monde, dans un art plastique, l'expression de l'abstrait sans rien éluder de ce qui doit être concrétisé, et il s'est avancé jusqu'à l'extrême limite de son art, à la limite où, par la nuance, la peinture fait oublier sa matière et devient presque une musique, où les termes sont communs aux deux arts, où les ondes lumineuses rivalisent avec les ondes sonores, où des rapports spéciaux, subtils s'établissent : dans cette région périlleuse Le Sidaner se tient, seul ou presque, comme Debussy est seul dans l'art qu'il s'est choisi, et on ne peut concevoir que ces deux âmes d'élite se servent d'une autre technique : elle n'est pas un système esthétique, elle est le véhicule naturel de leur émotion.

La coïncidence de leurs deux procédés est précieuse pour l'étude de l'esthétique nouvelle, parce qu'on trouve en leurs œuvres l'exemple le plus frappant et le plus nouveau de la continuité des arts : ils sont là, à leurs frontières respectives, presque adhérents. Et cependant Debussy est profondément un musicien, et Le Sidaner est un peintre strict, et ni l'un ni l'autre ne sont des « littéraires », ni l'un ni l'autre ne tombent dans l'hérésie de tant d'êtres intelligents qui s'expriment dans une technique en rêvant d'en sortir, s'y ennuient, veulent la forcer à s'assimiler ce qui est le propre des des autres, et arrivent ainsi au médiocre malgré des intentions judicieuses. C'est au contraire dans le renforcement du sens intime de leur moyen d'expression, dans l'analyse intense du

son et de la couleur à l'exclusion de tous autres éléments, que Dubussy et Le Sidaner finissent par trouver de quoi exprimer toutes les sensibilités et rendent visible cette vérité cachée à beaucoup d'artistes : *tout art développe ses harmoniques au point que, s'il était seul, il pourrait tout faire comprendre, car tout art est à lui seul un microcosme complet, contenant les principes de tous les autres. La fusion des arts ne consistera pas à sacrifier tel art à tel autre : mais plus au contraire on précisera et développera les moyens personnels d'un art, plus, par juxtaposition aux autres également affirmés dans leur plénitude, on prouvera que leurs principes sont identiques, que leurs différences sont vaines, et que tous procèdent d'une méthode unique de la connaissance.*

Le Sidaner est tellement pénétré du sentiment de cette vérité, nativement et dès ses premières esquisses, qu'il ne peut pas concevoir autrement non seulement son art, mais la nature elle-même. Dans ses tableaux, aucune surface n'est limitée : tout agit par réciprocité. Un dessin à la plume, aux hachures très fines, dont la trace se devine encore sur la toile souvent à peine couverte (on le verra sur *la Lampe au jardin*, au musée du Luxembourg), suffit à établir la géométrie du site : le reste, l'artiste le demande uniquement aux valeurs. De près, rien n'existe qu'une pluie d'ocellures délicates, il est impossible de voir l'endroit où cesse un mur contre un ciel, où un vase de fleurs se détache d'un fond : à trois pas tout s'établit et

se recrée. Dans un temps où la curiosité de la facture a été la coquetterie de tant d'artistes, peu d'hommes ont possédé une facture aussi mystérieuse : un tableau de Le Sidaner est impossible à copier : c'est le précis dans l'imprécis, et c'est un jeu constant sur des demi-tons, une progression de gammes tremblantes, à la fois pâles et chaudes, de gris résultant de tonalités ardentes, de blancs à la fois radiants et sourds, de mordorures verdissantes où se fige une clarté morte — et cela vraiment, dans toute cette œuvre du peintre de la pierre et du silence, évoque des sensations que la musique seule semblait jusqu'ici pouvoir donner, non pas des sensations de rythme, mais d'harmonie pure. Et si je parle tant de musique ici, c'est qu'il y a erreur de mots par défaut, il ne s'agit pas plus de musique que devant les « symphonies » de Whistler, mais simplement d'un nouveau mode de la sensibilité, et je considère qu'une des raisons les plus sérieuses que nous ayons de placer très haut Le Sidaner doit être cherchée dans sa faculté de nous faire sentir ce nouveau mode à un degré où n'atteint aucun peintre de ce temps depuis qu'est mort le grand maître des *Nocturnes de Chelsea*. L'art de Le Sidaner par soi-même suffit à la gloire d'un peintre; mais il est de plus une démonstration précieuse pour l'esthétique de l'avenir, pour celle qui se constitue en ce moment même au milieu de nous sur les ruines de l'ancienne — et c'est cela que je retiens le plus volontiers.

Si j'en viens au sentiment émouvant, au

style de cette œuvre captivante, je sentirai plus encore l'impuissance des mots. Le Sidaner ne s'en est pas tenu à Bruges, révélatrice de son âme à elle-même. Dès 1899 commence cette admirable série de l'Ile-de-France que nous avons vue aux Pastellistes, à la Société Internationale, à la Société Nouvelle, aux Salons enfin. L'artiste, après avoir peint ses premières œuvres à Etaples, à Boulogne, revient au terroir intimement français. Il s'installe quelque temps à Beauvais, puis à Gerberoy, dans ce pays délicieux de silence et de feuillées où il s'est fixé : il peint à Chartres quelques paysages dont un chef-d'œuvre, la cathédrale vue du lieu même d'où la peignit Corot. Et là se déroulent, dans une existence de féconde et calme solitude, les strophes d'un poème de charme et de beauté, le plus tendre poème que l'intimisme ait encore produit dans l'école française moderne. Peu de choses suffisent : une table dans le jardin, avec sa lampe allumée, à la minute où le jour tombe, où le reflet du ciel sur une vitre est un peu moins brillant, mais presque autant encore; une charmille, la petite place d'un village, une porte au fond du verger, l'ombre d'une voûte sur le tournant d'une ruelle — la lune sur la table, et sa symphonie de blancheurs opalisées, nappe, bouquet blanc, porcelaines; des fleurs pâles contre une muraille pâle où tremble l'ombre d'un rosier; la neige sur le village, la nuit verte, la réfraction vague de la neige dans cette nuit : doux petits poèmes, effusions frissonnantes d'une âme, art de confidence taciturne! Sur une

place, une statue seule, et le grand manteau d'ombre qui, du socle, traîne derrière elle dans la froide sérénité de la claire nuit; le portail de la cathédrale de Chartres, l'évêché, avec une lumière qui veille; un humble cabaret au bord d'une route, et la tristesse, et la douceur de France au soir, et toutes les petites existences devinées... et dans tout cela pas un être vivant, rien que les choses et le ciel, et la lumière qui joue avec le demi-jour, et la paix, la paix exquise dont est pleine l'âme de l'artiste aux yeux graves, au sourire lent, à l'expression chantante et mélancolique comme son nom même, à l'allure nonchalante et souple, qui vit dans un rêve infinissable. Voilà les thèmes du symphoniste. S'il peint des créatures, ce sont des jeunes filles blanches, dont les bandeaux blonds sous la lune ont d'étranges reflets de cendre, d'or et de rose. Elles s'embrassent, pensives, ou passent. Ce sont moins des êtres que des rayons lunaires qu'on voit un peu plus, pour un instant. Il faut admirer la qualité de ces blancheurs diffuses, deviner dans ces attitudes primitives et ces visages indistincts le rêve de l'artiste; mais la créature humaine compte peu dans son œuvre, malgré quelques beaux dessins construits par hachures fines et nerveuses, où le blanc et le noir, sans frottis, sans surcharges, suffisent à faire prévoir toutes les valeurs, à graduer les lumières par d'imperceptibles différences dans l'espacement des traits : dessins apparemment d'une simplicité enfantine, où éclate toute la force de synthèse du peintre, toute sa native

faculté de suggérer par quelques traits, par l'intervention soudaine d'un noir, toute l'âme d'un paysage : dessins où chaque indication est un sentiment traduit, et que rehausse, avive et transfigure soudain une légère teinte d'aquarelle insinuée avec un goût sans défaut.

Un tel art, et l'accueil enthousiaste qui lui fut réservé, eussent fait redouter pour tout autre le grand péril de la répétition des effets. Cet art se tient à la limite extrême de la visibilité; cette harmonie musicienne des gris, des blancs, des ors pâles, cette symphonie nocturne et mystérieuse de l'heure où la matière devient idéale, pouvaient faire craindre que l'artiste, en faisant un pas de plus hors du réel, en vint à s'en tenir à l'évocation presque spirite, développât le fantastique latent de ses maisons, de ses fenêtres, de ses jardins, laissât se désagréger, se dissoudre sa vision précise et caractériste dans l'excessive variations de ses nuances trop aimées. On ne se joue pas impunément des harmoniques sans être au moins tenté d'oublier pour elles leur ton originel; comme Debussy, répondant victorieusement par les claires déclamations lyriques de *Pelléas et Mélisande* aux appréhensions de ses admirateurs, qui le craignaient perdu dans l'extase diffuse des *Nuages* ou des *Sirènes*, dans la prodigieuse fluidité de ses orchestrations antérieures, Le Sidaner a compris le péril, et depuis plus de deux ans il se renouvelle. C'est toujours la même technique, le même sens singulier du dessin par les valeurs, la même manière de suivre un ton dans ses gradations chro-

matiques; mais le peintre des gris nacrés et des blancs laiteux devient un ardent et audacieux coloriste des rouges. Déjà, dans son œuvre précédente, le soleil souriait parfois, posant une tache d'or sur l'appui d'une fenêtre, ouvrageant quelques clairs filigranes sur le sol. Maintenant l'artiste, simplifiant encore ses motifs, n'a plus besoin de paysages, n'emprunte plus le charme des vieilles maisons, des vergers, des routes riantes ou assombries. Il trouve dans la nature-morte un thème suffisant pour continuer son poème de vie latente et recueillie, et il traite ce genre tant gaspillé avec une délicatesse qui le rénove. Un coin de nappe, quelques objets familiers, des fleurs, une fenêtre au fond révélant le sourire du jardin, c'en est assez pour dire la vie intime, faire songer à la femme ou à l'enfant qui viennent de toucher ces choses, pour exprimer la quiétude, le calme, l'âme des êtres absents qui étaient là et vont revenir. Et tantôt ce sont de charmantes merveilles, des fleurs blanches reflétées dans l'argent d'une théière, le blanc du linge un peu moins blanc que celui d'une tasse, le reflet vert des feuilles sur tout cela, et une flèche de soleil qui, sur le mur, vibre encore; et tantôt la rouge lumière oblique du couchant incendie les anémones de sang, les liteaux de la nappe, rosit les porcelaines, fulgure sur les métaux, va se perdre en buée ardente et fauve au mur du fond. Là se décèle toute une gamme qu'on ne prévoyait pas, et, après toute la tendresse frileuse des neiges, des nuits lunaires, des chaussées pâles, des fenêtres closes,

une puissance de beau coloriste surgit; mais l'âme reste semblable, et aussi le principe d'art. Il semblait ne pouvoir servir qu'à l'expression des choses aimées et dites jusqu'ici par l'artiste; cette évolution vient à point pour prouver le contraire.

Une telle œuvre est indépendante d'une théorie. Je sens encore l'urgence d'excuser la maladresse avec laquelle j'en suis venu à en ébaucher une à propos de cet art adorable et frêle, que les mots alourdissent sans l'exprimer. Ce qu'il y a de plus beau au monde, c'est l'ingénuité d'une âme d'artiste : elle contient toutes les théories que la critique boiteuse s'essouffle à en extraire pour les présenter sans grâce et sans vie. Mais pourtant il faut bien qu'elle les dise, car elles y sont, car cette ingénuité réelle voile un monde de préoccupations, d'intuitions dont l'esprit de l'artiste est richement peuplé. Il donne la fleur, la critique est réduite au triste rôle de décrire les racines, de tenter de surprendre l'existence souterraine par qui l'être qui produit se relie à la nature éternelle. De tous ceux qui ont l'honneur d'être des artistes à l'heure présente, je n'en sais pas qui vivent davantage de cette existence intérieure; l'œuvre de Henri Le Sidaner est celle d'un contemplatif qui aime profondément ce qu'il regarde, avec une rare faculté psychologique, et c'est aussi l'œuvre d'un maître dans son art, œuvre intensément proche de nos plus complexes préoccupations, œuvre faite pour toucher au cœur les musiciens et les poètes, et pour reculer les limites de la pein-

ture suggestive jusqu'à ce qu'on appelait l'inexprimable, jusqu'à cette région de l'émotion pure où les différences extérieures des arts s'abolissent dans la sérénité de la beauté.

UNE PENSIVE

MADEMOISELLE C.-H. DUFAU

Sa personnalité s'est révélée en 1895 et rapidement affirmée. L'opinion des meilleurs peintres de la jeune génération est qu'elle est un des plus forts d'entre eux et qu'elle touche à la maîtrise. Une dizaine de toiles importantes, cinq ou six secondaires, une série d'affiches, des études deux livres abondamment illustrés : voilà où juger dix ans d'efforts de cette jeune femme silencieuse dont on ne lit le nom dans aucun journal mondain, qui ne va nulle part, n'est de rien, et dont le caractère est d'une singulière fierté.

La technique et l'âme d'une telle œuvre valent l'étude, l'évolution est significative.

Girondine avec des ascendances basquaises, Mlle Dufau semble avoir été, dans ses premiers

tableaux, une déracinée s'en tenant, par prudence, au réalisme immédiat, et taisant son sentiment et ses aspirations au style pour ne s'occuper que de parfaire son métier. Ce métier fut dès l'abord d'une sûreté rare. Il est difficile de trouver plus de talent chez un débutant que dans les *Ricochets* (1895) et les *Enfants de mariniers* (1897). La composition est simple et libre : le garçonnet nu qui, au premier plan des *Ricochets*, lance sa pierre, s'enlève hardiment sur l'eau lumineuse, et son corps est d'une justesse de valeurs et d'une finesse de *dessin en mouvement* qui ravit les yeux. Entre les angles aigus de ce corps et ceux du corps d'un autre enfant assis, jambes pendantes, au rebord d'un bachot à droite, s'établissent d'amusants rapports de lignes brisées qui créent la vie et prolongent les gestes relativement à l'horizontalité de la rivière et de sa berge opposée où s'alignent de maigres arbustes de banlieue. C'est du réalisme à la Degas, strict dans le pittoresque, avec une grande préoccupation de l'atmosphère, une gamme blonde, une facture alerte, et le charme suburbain, pauvre et joli, des premiers Raffaëlli. Les *Enfants de mariniers* insistent dans le même sens, groupant cinq figures expressives dans une composition très osée, une arabesque toute décorative de nudités grêles aux grâces de jeunes animaux heureux de l'ébat en pleine eau, avec un emploi des obliques montantes tout à fait ingénieux, le fait de quelqu'un qui a regardé la nature avec les yeux des impressionnistes sans servilité à leur technique, et qui a compris le

Paris pauvre. Déjà là Mlle Dufau se montrait sous l'aspect simultané de paysagiste de plein air et peintre de nu, singulièrement apte à exprimer les anatomies nerveuses et surtout à transposer le frisson de l'air sur la chair. Mettre en lumière, situer, elle avait ces dons fondamentaux que l'Académie n'avait pu pervertir, et elle avait aussi celui de ne pas confondre l'anecdote avec la scène, la vignette avec le tableau. La largeur d'exécution, le tact variant le degré d'achèvement, se gardant du détail inutile, mettant toujours en avant le souci décoratif et synthétique des grandes silhouettes et ne « finissant » qu'en raison du caractère des parties traitées; toutes ces qualités qui sont le bon sens de la peinture lui étaient innées; aussi avait-elle produit deux excellentes toiles, et les *Jeux d'été* (1898) confirmèrent ces promesses. Mais déjà là se pressentait le désir instinctif de faire prévaloir le grand aspect décoratif et de quitter graduellement la peinture d'observation pure et simple, la scène de mœurs et le tableau de genre, pour rechercher des secrets plus intimes, des lois plus strictement picturales.

Ces premiers tableaux n'étaient à proprement parler que des études, des occasions de grouper, de concilier ou contrarier des plans et des lignes, d'exprimer la différenciation des matières. On n'y trouvait pas assez de personnalité si l'auteur souhaitait être un peintre anecdotique : et heureusement certains détails annonçaient, sinon au public du moins aux connaisseurs, que Mlle Dufau n'avait pas du tout cette intention.

Mais d'autre part on sentait fort bien qu'elle était gênée, occupée jusqu'alors des exigences techniques et désireuse, y ayant satisfait, d'appliquer toute son expérience de palette à l'interprétation de rêves personnels qu'elle ne savait encore formuler ni à autrui ni à elle-même. En un mot cette artiste douée voulait passer de la petite peinture à la grande, et, à Paris, elle n'y parvenait pas. Ses tableaux avaient encore le défaut de ne rien révéler de son sexe, de son effort pour l'affirmer ou l'oublier : on n'eût pu les attribuer à un homme plutôt qu'à une femme. Elle retardait ainsi l'emploi d'une force précieuse. Si l'on a pu soutenir que dans la région des chefs-d'œuvre la différence sexuelle des auteurs doit s'abolir, il semble infiniment plus rationnel, et en tous cas plus conforme à la logique générale des arts, de penser que cette abolition résultera non de la masculinisation de la femme, comme on le sous-entend, mais de l'affirmation hardie, au contraire, de sa féminité, c'est-à-dire d'une puissance aussi forte, aussi riche que celle de l'homme, égale et différente, ne permettant plus de reconnaître une supériorité masculine, ne contraignant pas la femme à abdiquer sa psychologie pour emprunter l'autre. On était conduit à penser à tout ceci dès 1898 devant les très intéressants débuts de cette artiste ; une bourse de voyage, en lui donnant l'occasion d'aller en Espagne, allait mettre fin à ces hésitations.

Là-bas Mlle Dufau dut être bien moins sensible aux monuments et aux musées qu'à la terre elle-même. En Espagne et dans les pays basques

cette déracinée occasionnelle se trouva en face de son hérédité, et entendit la voix de sa race et de son sang. Aucun parisianisme n'avait pu entamer en elle l'atavisme de grave énergie, obéi dans un travail incessant, sinon dans des résultats définis. L'âpre beauté sensuelle et farouche de ces contrées impressionna violemment la visiteuse par un contact insistant et révélateur de l'âme et des mœurs. Et lorsqu'elle revint, sa personnalité s'était complètement reconstituée avec une lucidité et une logique d'organisation qui, sans affaiblir sa sensibilité féminine allaient lui ouvrir des méthodes de volonté. Au retour d'Espagne, Mlle Dufau quittait la peinture de genre, le réalisme simple, et tentait, directe et hardie, une peinture toute nouvelle, décorative par la ligne, symphonique par le coloris, symbolique par les intentions, et... on pourrait dire païenne, ou panthéiste, par le caractère et la psychologie.

On l'a parfois rapprochée de Besnard, à cause d'une affection marquée pour les harmonies bleues et orangées : c'est là un rapprochement tout extérieur et facile dont je reparlerai. Mais il en est un qu'on ne fit pas et qui me semble bien plus sérieux. C'est celui de l'analogie d'esprit et de circonstances qui a fait passer Besnard de ses premières toiles caractéristes, sombres, de Londres à ses nudités amoureusement caressées de reflets, et à tout cet art si large, symbolique et panthéiste qu'il a fait depuis, après les premières aquarelles de montagnes du lac d'Annecy qu'on vit de lui aux Aquarellistes vers

1888. A Mlle Dufau comme à lui la psychologie ample des montagnes a été salutaire.

De cette période date l'éclosion ardente d'une nature à la fois grave et vivace, qui pénètre et illumine un talent singulièrement mûri et affermi par la chaleureuse nature dont il émane et qu'il restitue dans *Espagne*, dans *Rythme*, dans l'*Automne*, cette toile de premier ordre que le Luxembourg a gardée opportunément. les titres deviennent synthétiques et les œuvres en tiennent la promesse. L'artiste touche au vrai beau sens de la peinture, du moins à celui que notre âge lui veut donner — des synthèses décoratives s'édifient

> En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
> Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir.

Ces deux vers de Mallarmé me semblent être l'épigraphe parfaite de cette œuvre dont la singulière sensualité détonne par sa magnificence dans la réaction sombre de l'actuelle école française : œuvre salubre, où vibre le frisson heureux du désir antique, avec pourtant une inquiète nervosité moderne. C'est au nu masculin ou féminin que l'artiste demande les combinaisons expressives, les complexités linéaires, les surprises savoureuses de son art. Pour elle le corps humain est, comme pour Rodin, un chiffre aux infinis secrets, une clef, un symbolisme en mouvement, et un des plus absolus motifs de synthèse.

Elle le combine au décor ou l'en isole. Tantôt il est vêtu et pétri de tous les suaves reflets d'un paysage de frondaisons qui semble y incarner

le rêve diffus qui le hante : tantôt ces grands corps dorés, fauves ou mats, riches d'une âme de lumière condensée, paraissent illuminer les rameaux dont les formes dociles prolongent les leurs. Une union délicieuse mêle à la chair le végétal non moins vivant, et selon les courbes des corps s'ordonnent ou se contrarient, en de subtiles, réversibles et touffues alliances, les palmes ondoyantes, et toutes diaprées de rayons, des feuillées ornementales. Dans *Rythme*, l'artiste touche au fond des destins de la peinture : l'évocation tangible d'une idée se formule vraiment par la réciprocité immédiate ou lointaine des corps, leur balancement, le jeu souple de leurs volumes de chair irradiée flottant dans un air dense, chaleureux et attendri. La guirlande décorative des trois corps s'infléchit depuis les courbures minérales d'une vasque touchée de clarté, les courbes s'ordonnancent et se répondent, jusqu'à devenir, à la gauche extrême du tableau, le redressement exquis de la jeune fille nue et mince qui s'éloigne, hésitante, et se retourne, et se voile du soleil. Il y a là le *Rythme*, vraiment, que suscite la syrinx sous le baiser sonore de la nymphe médiane. Suspendues dans l'atmosphère heureuse, ces figures en résument le sens. Pourquoi pensé-je obstinément, devant cette toile, aux premières mesures de l'immortelle sonate pour piano et violon de César Franck ? C'est la même puissance magnétique de mélodie continue, le même début d'inexprimable douceur, de tendresse et de grâce, et aussi la même fermeté linéaire et chromatique.

Un tel art appelle immédiatement l'idée d'une volontaire sensualité cérébrale. Il y a là une caresse que la touche elle-même exprime, onctueuse, moite, épousant les contours avec la ferveur silencieuse d'un baiser. Un tel art, mythologique pourtant, hellénisant et faisant revivre Théocrite, est infiniment éloigné de l'académisme par la qualité de son exécution et le sens tout païen de son harmonie. Gardons-nous de penser qu'un tel art représente seulement la transposition des songes qu'une artiste sérieuse et retirée, une cérébrale avertie et subtile, a posés là, un peu en mage de sa vie. Plus haut que les sens, plus haut que les désirs, l'idée parle là, et les corps ne sont que ses images. Nous sommes dans un pays non chimérique où s'imposent des spectacles de réalité parée de lumière, des formes saines dans un air salubre, et nous entendons ici non pas les regrets d'une âme qui se console de la vie moderne en peignant la patrie rêvée, mais le chant lui-même de cette âme, l'hymne de son plaisir compréhensif devant les possibilités de l'existence, et les personnages du *Rythme* et de l'*Automne* ne sont point des nymphes, mais des pensées calmes et fortement harmonieuses, vêtues du plus riche vêtement, la nudité ensoleillée.

Il y a donc là une intellectualité très aiguë, et un profond contraste avec les nus de Besnard, auxquels on a comparé ces œuvres. Besnard a « mis des idées » dans ses décorations : mais quand il peint le nu, il ne peint que des morceaux. Il ne pense pas, il se récrée, en fils de Rubens,

de Boucher et de Fragonard. Il cherche la belle forme et la belle couleur, il n'est que peintre ; Mlle Dufau inscrit une idée dans une forme, en tout ce qu'elle fait. Et on peut dire ainsi que cette jeune femme, dont la peinture a fait sensation par sa voluptueuse enveloppe et l'ingénuité heureuse de son paganisme, n'est aucunement une artiste du sensualisme. Seulement, ce qui fait d'elle quelqu'un d'extrêmement remarquable et de très fort, c'est qu'elle peut garder l'équilibre absolu entre l'idée et l'apparence, et donner deux sens à un tableau : *Rythme* ou *Automne*, ce sont des régals de chair, de lumière et de fleurs, et pour qui sait ou veut voir au-delà, ce sont des symboles. Cette personnalité s'est mûrie et ouverte comme un beau fruit sous la lueur natale.

La *Nymphe au repos*, nacrée et comme imbibée de reflets, est un des plus sérieux morceaux de l'art actuel.

Il y a beaucoup moins de sûreté et d'eurythmie dans l'arrangement de la *Grande voix*, qui est une œuvre donnant une impression d'esquisse, peut-être à cause d'un certain vide, d'une proportion trop grande. Mais regardez l'admirable nu, fauve et souple, d'*Espagne* : c'est d'un maître, et je ne sais si Besnard a fait mieux. C'est beau autant et autrement que lui, et j'entends bien qu'il doit y avoir de vives affinités de vision entre la masculinité de Mlle Dufau et la féminité que recèle partiellement le curieux esprit du grand virtuose, affinités que leur commun amour pour les effets d'ombres bleues et de

rayons dorés a conduites à une certaine similitude d'exécution. Quant aux études d'Espagne et du pays basque, secondées par des natures mortes étincelantes, peu de peintres pourraient s'offrir le luxe de cette vision de Tolède brûlée de chaleur, vue récemment, où s'inscrit la ville entière dans des lueurs roses sur son rocher abrupt et farouche. Telle silhouette d'Espagnol est l'indice de la pleine compréhension du caractère et de la race, parmi des notations accessoires toujours intelligentes et précises. La *Partie de pelote au pays basque* rappelle Manet, mais encore plus Goya que Manet rappelait, par la crudité simplifiée de l'atmosphère, la synthèse des collines et des nuages, l'animation expressive des groupes, l'impressionnisme de la foule massée au fond, la caractérisation sérieuse des types, depuis ces deux exquises petites Basquaises aux yeux et aux profils de chèvres sauvages jusqu'à ces jeunes gens minces aux têtes petites et très pures. L'arabesque de cette foule sur la longue horizontalité du tableau et du décor s'arrange ici avec un subtil sens de la vie crispée. Les notes blanches des joueurs strapassés sont des chiffres ornementaux. Le plus curieux échange se fait entre les lignes brisées des collines, celles des joueurs et celles des spectateurs : à étudier de près cette apparente confusion et la manière dont chaque unité se reconstitue dans l'ensemble, on reste surpris de la jeune vitalité de ce talent, de son respect du caractère, et aussi de la sincérité alliée à cette science qui ne confond jamais le pittoresque et

l'escamotage et peint hardiment, avec des procédés très nets, en plein air, une trentaine de figures de tous âges, de tous plans, de toutes attitudes, et sait les faire vivre dans des dimensions restreintes.

L'affiche bien connue du *Jeu de pelote* à Paris restitue cette grande figure du joueur en blanc, si svelte et d'une torsion si nerveuse. Affichiste, soit qu'elle traitât ce sujet qui lui est cher, soit qu'elle fît pour la *Fronde* une significative réunion de femmes pauvres attendant à l'horizon la lueur du meilleur avenir, soit qu'elle composât pour l'Exposition d'Hanoï une fantaisie bariolée et d'une synthèse capricieuse, Mlle Dufau s'est révélée d'emblée pleine d'entente du genre, des sacrifices et des évidences qu'il exige, et là encore son instinct inné, son amour de l'art décoratif l'ont servie, comme dans ses images pour les écoles où les devises enfantines s'inscrivent de si amusante façon dans des décors naturels. Un des derniers actes de M. Henry Marcel, qui rendit tant de services à l'art en un an et en reçut le paiement qu'on sait, a été de faire confier à Mlle Dufau quatre panneaux de la Sorbonne. C'était comprendre et servir à souhait la direction véritable et essentielle de son art, lui ouvrir une voie où sa spontanéité la fera vite compter parmi les premiers artistes de son temps.

Des illustrations de *Basile* et *Sophia*, j'imagine n'avoir rien d'autre à dire que leur parfaite identité à l'esprit du texte, et Paul Adam ne me démentira pas, lui qui compte pour une bonne fortune d'art le fait d'avoir trouvé un tel colla-

borateur à un de ses ouvrages qu'il a raison de préférer, et qui est une merveille. L'iconographie d'un semblable livre ne pouvait se comprendre que de deux façons : ou une reconstition archéologique minutieuse, véritable exégèse comme celles de Rochegrosse pour *Hérodias* et *Salammbô*, ou un commentaire ornemental, imaginatif et symbolique renonçant à restituer l'époque byzantine et traduisant les états d'âme des héros.

Mlle Dufau, en choisissant modestement le second parti, a satisfait à la fois à sa tendance synthétique et à sa curiosité littéraire, et il en est résulté un des ensembles les plus homogènes que l'illustration contemporaine puisse présenter, un modèle de grâce nerveuse et de compréhension. Le commentaire dessiné des *Femmes de Setné* témoigne d'un esprit moins inventif et plus préoccupé de mettre en relief certains traits d'érudition égyptienne. Mais là aussi on retrouve ces corps minces, ces pâles figures aux yeux étranges, ces expressions aiguës et fantasques, cette volonté lente et ce paganisme qui mettent un peu de mystère et d'inquiétude dans toute l'œuvre de Mlle Dufau, sans en altérer l'harmonie[1].

Extrêmement intelligente et consciente, ne créant que lorsqu'elle a quelque chose à dire, et le disant avec une énergie et une résolution concentrées, à la fois ardente et réfléchie, se ré-

1. Au Salon des Artistes français de 1903, un nouveau grand poème de nu et de soleil, *Jeunesse*, affirmait cette constante et originale maîtrise.

férant à sa race et enrichissant son instinct des alluvions méthodiques d'un esprit auquel rien ne se ferme, Mlle Dufau a son dessin à elle, son style, sa marque, et le moindre croquis de sa main ne se confond avec ceux d'aucune autre. Préparée par de sagaces études de nu, de nature morte, de paysage, à la composition décorative et à cette mise en œuvre de l'idéologie sans laquelle il n'y a pas de grande peinture, elle m'apparaît aujourd'hui comme l'un des très rares êtres capables de rénover l'art des sujets, et de trouver dans la modernité les éléments d'une synthèse lyrique délivrée des pastiches caducs. Personne ne peut plus éloquemment contribuer à faire cesser le désaccord funeste qui, par la faute des écoles, s'est élevé entre le peintre de morceaux et le peintre d'idées. Elle donne l'exemple d'une artiste qui absorbe à degré égal les deux tendances, par le jeu naturel de sa vocation, et refait avec elles une beauté neuve, à la fois sensuelle et méditante, riche de songes luxueux, saine comme les fruits de la terre, un peu farouche, et d'une profonde, d'une insistante saveur.

Je ne sais pas de cerveau mieux armé. Il y a une tâche admirable à remplir pour un peintre ornemental. C'est d'inscrire dans une synthèse décorative toute une série de symboles nouveaux, toute la représentation poétique de la science. Nous verrons peut-être cette jeune femme pensive et forte créer enfin cet art-là, cette *mythologie de l'évolution* qui serait le style de notre âge.

UN GRAVE

ALBERT BARTHOLOMÉ

(Depuis le Monument aux morts).

C'est un poète, un poète mélancolique et infiniment délicat, doué pour la perception des plus ténues psychologies. Mais il ne touche ni au lyrique ni à l'étrange : il est et sait rester humain, et il aime l'humanité. Il lui est arrivé de parler encore de la mort après qu'on eût pensé qu'il avait tout dit. Le tombeau de Meilhac et le tombeau exposé l'an dernier ont montré qu'il avait encore quelque chose à dire sur le sujet dont on n'ose en général que se taire. Dans toutes ces œuvres il n'y a pas trace d'une seule velléité macabre, rien qui évoque directement la matérialité de la mort, même aussi hautement que, par exemple, le tombeau sublime de Germain

Pilon, au Louvre. Il ne s'agit que de l'émotion des êtres. Il n'y a pas davantage d'intention religieuse visible ; nul symbole confessionnel, nul emblème de résurrection. L'épouvante ou l'espoir déiste demeurent à l'intérieur des personnages, nous ne les percevons pas : nous ne voyons d'eux qu'une lente et noble marche à la disparition, et c'est à peine si, dans le monument aux Morts, à la base, s'indique l'idée de recréation transformiste par la figure ailée qui se soulève au-dessus du couple enseveli. C'est à peine encore si dans un récent tombeau la figure ailée qui offre sa main ouverte par une si délicate trouvaille s'assimile à un ange, plutôt qu'à un génie païen : elle est ailée comme les figures grecques. La piété de ces œuvres résulte donc uniquement, en dehors de tout dogmatisme, d'un ordre de pensées philosophiques d'un caractère actuel, graves sans ascétisme, poétiques sans exaltation religieuse. Par une sorte de pudeur suprême, et comme si l'artiste trouvait que même bien parler de la mort est encore l'amoindrir et en offenser le culte, cette statuaire trouve moyen, plastiquement, de créer le secret sur le néant lui-même : elle assemble des figures signifiant tout ce qu'elle en pense autour d'un vide qui n'est ni effrayant ni consolant. C'est un demi-jour impersonnel, ne prêtant à aucun effroi, à aucun espoir, qui baigne discrètement le portique d'hypogée où pénètrent, dans le Monument aux Morts, l'homme et la femme enlacés. On a vraiment la sensation du Rien, et elle est plus saisissante que les ténèbres. Par la vo-

lonté de l'artiste, tous ces drames individuels expirent subitement devant une pierre nue qui laisse à l'esprit toute latitude dans ses hypothèses sur l'au-delà. Même dans une méditation sur la mort nous ne sortons pas de la vie, et la mort ainsi conçue est non pas ce qui suit l'existence, mais pour ainsi dire l'existence elle-même. Nous mourons en effet tous les jours, et la vie construit la mort. La dernière minute n'est pas celle qui finit une vie, mais qui l'accomplit, et le moment où la vie cesse est aussi le moment de son maximum. Dans le geste le plus vivant, il y a la mort, puisque ce geste va être fait, et détruit du fait même qu'il aura été réalisé. Ainsi la mort est parallèle à l'existence, l'accompagne et ne s'en différencie pas. Ainsi nous la lisons dans les personnages de M. Bartholomé et nous n'avons pas besoin, en arrivant avec eux au terme, de voir autre chose que le mur qu'ils voient eux-mêmes. Il ne se passe rien derrière ce mur, tout s'est passé auparavant, il n'y a rien à voir, sinon une idée abstraite, et cette idée varie avec chacun des êtres qui s'avancent au-devant d'elle.

Ces nus et ce mur où ne s'inscrit même pas une maxime, c'est tout ce qu'il faut à M. Bartholomé. L'organisme humain, s'il le veut, signifie toute l'âme. Les combinaisons de mouvements cherchées par le sculpteur sont plus psychologiques encore que plastiques. Le corps lui sert tour à tour à exprimer la fatigue, la résignation, l'amour, l'espoir, le regret, sans horreur et sans héroïsme. Et il sort de ces nudi-

tés une telle puissance suggestive que nous ne les voyons presque plus matérielles. La chasteté de telle jeune fille nue, désirable encore, est inimitable : cette chair est défendue contre le désir présent par l'ombre future à laquelle elle est vouée. Elle est vivante et déjà intangible. Et sur presque toutes les figures de M. Bartholomé il y a ces ombres psychologiques, ces presciences, ces reflets de sa contemplation douloureuse et calmée, envisageant le destin avec une grâce étrange, poignante comme un baiser dans l'obscurité.

Rien, dans les nus de M. Bartholomé, ne rappellera l'Ecole, et pourtant rien n'est plus raisonnable et plus ennemi de la recherche pittoresque, du saillant imprévu, de la cambrure originale. Ceux qui ont cherché ces choses auprès de l'œuvre ardente, sensuelle et crispée de Rodin, n'ont guère fait que grimacer. Pareillement la tranquille gravité de M. Bartholomé ne s'imitera pas. Il y a là une sorte d'élégance triste qui est à mille lieues de l'élégance académique. Jamais l'amenuisement des formes, la maigreur, la subtilité des modelés, n'empêchent de deviner les organes intérieurs, la vitalité, le jeu naturel du sang et des nerfs : ce sont là des êtres nus tels qu'on les voit, et non des momies vidées de leurs viscères et enjolivées, rendues propres de cette affreuse propreté d'embaumeurs qui est, pour les gens de l'Ecole, « l'ennoblissement » de la créature. La grâce des nudités de M. Bartholomé résulte, comme celle des graciles baigneuses de Degas, de la franche vérité de leur

étude, du charme réel de leurs épaules minces, de leurs torses où transparaît la fine ossature, de leurs têtes pensives et douces qui ne visent pas à la « beauté » canonique. Voilà vraiment nos frères, voilà ce que nous sommes, voilà l'enveloppe dans laquelle, depuis cinquante siècles, nos pensées ont germé. Et ces êtres restitués dans la scrupuleuse plénitude du vrai sont complets, de l'orteil au front, sans être « finis » comme ceux de l'Ecole. Ils ne sont pas « finis » parce que tout ce qu'ils donnent à penser les proroge, et là où le sulpteur s'est arrêté, là commence notre méditation. Ces seins, ces chevelures, ces ventres au pli charmant sont caressés moins par le regard que par l'âme. Ils sont vus par un homme qui pense à leur fin et s'attendrit de les voir si beaux et si proches de la mort. Et tous ont un air d'attente et de contrition, une mysticité infuse, qu'on ne retrouve chez aucun statuaire de ce temps.

Le groupe d'*Adam* et *Eve* donne la synthèse de ce que M. Bartholomé pense de la vie et de son expression par le nu. Là tout se réfugie dans l'expressivité des bras et des têtes : de grandes verticales pures suffisent aux jambes et aux torses, et seules les mains entremêlées disent la douleur et la honte, alors que, les coudes serrés au corps et comme se ramassant en leur peureux frisson, les mains mutuellement s'avancent pour cacher les visages. Eve, ineffablement, pose ses doigts avec douceur sur les yeux d'Adam, et lui essaie le même geste ; et c'est encore une des trouvailles spéciales à l'artiste, cette délica-

tesse psychologique qui lui fait penser que la femme amoureuse, moins repentante qu'heureuse du bonheur qu'elle donna, songe moins à se cacher de l'homme qu'à se dissimuler à elle-même la confusion qu'il ressent. En vérité, les mots deviennent lourds pour traduire de telles nuances : M. Bartholomé excelle à enclore dans de pareilles combinaisons de gestes une série de déductions purement intellectuelles, diversement offertes à l'interprétation. Ce geste d'Eve est profondément complexe ; on y pourra voir aussi la pudeur de la femme restant debout contre la hanche d'où jadis elle sortit, mais voilant les yeux de l'homme qui partage la faute, par peur de son regard irrité. Pourtant la première nuance me semble-t-elle plus juste, ou peut-être les deux sont parallèles. L'enlacement du couple mort du Monument offrait déjà cet arrangement, tout primitif, de quatre bras confondu : et l'Adam et l'Eve ne sont, en somme, que des morts relevés en attendant l'heure inéluctable de s'étendre.

A tout cela suffit le nu, largement compris, en ce sens que rien n'y importe qu'au titre de renforcement de l'expression. Séparée des figures du monument, et rude en son bronze isolé, la femme au sein flétri, prostrée, élevant au-dessus d'elle son enfant mort qui se convulse face au ciel, apparaît comme une poignante merveille de l'art moderne, avec une curieuse transformation de la douceur grave en grave énergie. Là s'affirme une statuaires aux belles rugosités, hardie, d'un massif ensemble. Et elle s'affine en

restant forte dans l'essai d'une jeune femme se cachant le visage, taillée dans une pierre au grain violent, ou encore dans quelques bustes, les uns décoratifs, les autres stricts, dans une exquise tête d'ange ailée, qui rappelle les Siennois, enfin dans un curieux masque de M. Hayashi. Et le plus pur poème de nu qu'on doive à l'artiste sera peut-être trouvé en cette fontaine d'un goût si sobre, en cette stèle triangulaire au creux de laquelle, sous une large coquille, se dissimule une nymphe au galbe digne de Goujon, dont la troublante chair ondule, diaphane et ferme, avec une inexprimable pudeur, tournée vers l'ombre elle aussi, vers l'ombre pensive chère à M. Albert Bartholomé.

Il est l'homme des gestes retombants et des lassitudes averties; la figure qui domine le tombeau de Meilhac est une leçon pour tous ceux qui tenteraient ce genre d'hommages posthumes, entre tous ingrat. On ne l'a pas vue au salon, et c'est tant mieux : sous des feuillages auxquels elle fut destinée, le promeneur pieux la rencontrera avec émotion, et comprendra d'un seul regard la fatigue pensive avec laquelle elle laisse glisser une couronne sur la dalle funèbre, tandis que son autre main ne peut s'élever que jusqu'à ses yeux. Sur la tombe de l'homme qui, dit-on, fut si triste tandis qu'il faisait rire, cette intervention de marbre semble l'attestation elle-même de l'âme évadée du corps et apparaissant au-dessus de lui pour se dire, suprêmement, telle qu'elle fut. Quant à la sépulture dont on vit l'exécution au Salon dernier, elle semblera

tout alexandrine malgré l'orthodoxie de la figure angélique qui se ploie au-dessus d'elle : inscrite au noble quadrilatère des colonnes doriques, et telle qu'au lieu des pluies du Père-Lachaise on lui souhaite la bénédiction du ciel d'Athènes, elle n'est que rectitude, silence, douceur, et promesse d'une vie élue qu'atteste, au rebord du fronton, l'innocente main levée et ouverte pour un serment.

Au poème de la pierre tendre et des demi-teintes légères ainsi l'art de M. Albert Bartholomé sut ajouter quelques strophes que l'on n'oubliera pas, et auxquelles je ne connais pas d'analogues dans la sculpture contemporaine. On songera plutôt à certains fragments de *Sagesse*, à des chorals pour orgue de César Franck, et à Puvis de Chavannes (celui de la *Sainte Geneviève*). Il s'agit d'un mystique et d'un spiritualiste, mais aussi d'un grand observateur de la forme, et d'un artiste qui, sans bruit, sans théories, sans attitude, a su montrer qu'en face de l'Ecole il n'y avait pas que des tempéraments d'exception mais encore des hommes capables de rendre au mot de classicisme son acceptation réelle et glorieuse. Dans notre sculpture française, assurément belle, mais comptant moins de grands artistes que notre admirable peinture, un artiste comme M. Albert Bartholomé aura sa place au premier rang. Il n'a qu'à bien augurer des années à venir : plus on ira, et plus on restera étonné de cette sobre grandeur, de cette distinction psychique, de cette noblesse réelle et de cette technique certaine, qui a dédaigné la

virtuosité et résolu certains problèmes en mettant une sorte de coquetterie sainte à ne pas les laisser soupçonner. Quand on pense à l'art du siècle, parmi tant d'œuvres séductrices on voit s'élever dans la conscience quelques souvenirs très purs, la décoration de la Cour des Comptes de Chassériau, les Puvis de Chavannes d'Amiens, le Verlaine catholique, le Franck de la *Symphonie* et du *Quintette*, le *Concert* d'Ernest Chausson, les premiers poèmes de Mallarmé. Et on a la sensation de choses très blanches, baignées de lumière diffuse, dégagées de toute matière, ni joyeuses ni douloureuses, humaines pourtant, voilées et pudiques : à ces rares œuvres, embaumées de la plus suave essence de l'âme, s'appariera la sculpture de M. Albert Bartholomé, enfantée dans la peine, épanouie dans la consolation, révélant une conscience profondément spiritualiste pour qui la forme est par elle-même un symbole, et se précise à mesure que se précisent les rêves, qui ne sont que des formes continuées dans l'infini.

UN IMAGINATIF

GASTON LA TOUCHE

De son œuvre le chatoiement de pierreries avant tout surprend et charme, dans la grâce à la fois scintillante et voilée de son intense coloris, à la manière d'une musique : des formes s'évoquent, mais un seul sujet leur préexiste dont elles ne sont que les prétextes, et ce sujet est la lumière.

« Les réalités du monde m'affectaient comme des visions et seulement ainsi : pendant que les idées folles du pays des songes devenaient non seulement la pâture de mon existence quotidienne, mais positivement cette unique et entière existence elle-même. » Cette phrase redoutable et étrange que fait dire Edgar Poë à l'amant de *Bérénice*, c'est toute la psychologie de La Touche.

Monde riant, monde de floraisons magiques, de rêveries, de splendeurs, — mais aussi monde de mystères tragiques, d'aspects étranges, de tristesses luxueuses et fanées, que celui où s'égare l'imagination de ce peintre, qui n'est semblable à aucun autre aujourd'hui! Si l'emploi fréquent des jaunes et des bleus paon, l'éclairage des têtes, l'étude des reflets et des tons chauds à contre-jour, le goût des élégances décoratives le rapprochent d'abord de Chéret et de Besnard, et un peu aussi de Monticelli, aux yeux de qui regarderait superficiellement, combien pourtant l'âme qui rêve, sourit ou pleure en ces poèmes colorés est différente! Besnard, magnifiquement sensuel, ne se détourne, en ses tableaux, de l'étude de la chair amoureuse que pour oser des incursions dans le fantastique et presque dans l'occulte, et Chéret ne conçoit qu'une joie un peu crispée, un envol dans le vertige, et Monticelli est tout entier absorbé par le rêve vénitien et tendre d'une vie décorative et cérémonieuse. Mais aucun n'a cette conception à la fois heureuse et mélancolique, cette union de l'intense éclat et de l'intense tristesse qui communient dans la couleur, ce sentiment de poésie névrosée, alanguie et sursautante, cette fiévreuse vision du luxe moderne transfiguré par un caprice chaste et bizarre, ce rythme inquiet et subtil qui groupe ou dénoue les formes, ou encore cette fixité spectrale des faces apparues presque résignées, hagardes, dans la torride clarté sulfureuse qui ronge les contours, les dore de son feu féerique ou les fige dans

l'alcool bleu et or de sa corrosive beauté. Il y a là un monde exceptionnel, une porte ouverte sur l'étrange.

Cette peinture a une saveur, une odeur, une sonorité : on l'entend, elle sent la forêt shakespearienne, les feuillées d'automne où brûlent les lampadaires d'une fête rêvée, elle est bruissante de musique, elle a le goût des fruits, des lèvres, de la chair parfumée, le frisson des soies, l'amertume délicieuse des larmes bues sur des cils; cette peinture est sensuelle, évoquant le frémissement de l'eau dans les vasques, de la brise sur les épaules nues, sur les jeunes torses des faunesses, elle exhale une musique de soupirs, de chuchotements, de sanglots contenus, de confidences — et pourtant elle reste pure, elle n'est qu'un mirage tournoyant de scintillations, le mirage d'un univers de poésie lyrique, le mirage de la musique de Schumann qu'elle évoque invinciblement. L'artiste joue avec maîtrise de toutes les ressources secrètes de la couleur; il la montre joyeuse, diaprée, dans son essence de lumière, sa fraîcheur et son exubérance magiques : les jaunes chantent, cuivres d'un orchestre invisible, fanfares glorificatrices, apothéoses de soleils héroïques, richesses assourdies des satins et des lainages profonds de l'Orient, reflets délirants des candélabres incendiant des figures au vertige des fêtes, versant sur les eaux, dans le sillage des cygnes, de prestigieuses coulures d'or. Mais aussi que l'artiste sait la montrer triste et mystérieuse, la couleur, dans la transparence des bleus et des roses cré-

pusculaires, la tragique profondeur des saphirs presque noirs, la joaillerie des verts et des violets s'évanouissant dans la pâleur de la perle!

Des cygnes processionnent aux moires somptueuses des eaux troublées, dominées par la neigeuse beauté des jets d'eau, calices géants aux pistils de lumière, et l'on dirait qu'ils sont la retombée elle-même de cette eau jaillie, solidifiée en oiseaux diaphanes et glissants qui vont, ployant leur col adorable comme un bracelet qui se referme, bracelet de nacre où le bec est un fermoir d'or rouge : cependant se brise en frissonnant le miroir limpide qui les reflète, en une tumultueuse agitation de taches vertes, dorées, pâles ou roses; et, au fond de ce rêve vivant, se penchent des nudités rieuses ou des femmes parées, nimbées de la gloire d'un beau soir triomphal. La symphonie des blancheurs s'influence du vert feuillage, du contraste violacé des ombres, de la pourpre des bosquets brûlés par l'automne, de l'or fluide enfin du ciel, épandu sur toutes choses comme une immense chevelure embaumée. Dans la liqueur d'or d'atmosphères enivrantes se figent les formes qu'elle imprègne. De grands vols de nuées ardentes traversent obliquement un azur torride, incendiant les floraisons et les fontaines vives. D'autres jets d'eau, soutenus par des groupes de bronzes verdis et fauves, semblent immobiles, opaques, soudain suspendus dans leur ascension, soyeux comme des plumes, consistants comme de la neige, veloutés comme des gerbes de chrysanthèmes énormes. Sous le dôme

des ramures, dans l'intense reflet d'émeraude du feuillage à contre-jour, comme au cœur d'une colossale pierrerie, des Naïades aux torses jaspés de reflets se dérobent à la poursuite ardente des Tritons. La forêt s'assoupit au crépuscule, dans la chaleur de l'été; tout semble ivre et alourdi, tout s'affaisse, exténué, en un brasier rose et rouge, couleur d'anémone, de framboise et de pourpre. Des cortèges passent, rutilants ou sombres, des hommes casqués soufflant dans des trompettes, d'autres pliant sous le faix luxueux de litières surchargées de cristaux, d'étoffes, de vaisselles d'or, de fleurs, de hanaps, de mets et d'armes, cependant que miroite avec la douceur brillante de la soie la gorge tachée de rose des blondes demi-nues en leurs traînantes étoles de satin, cortèges guerriers, luxurieux, violents, qui s'enfoncent dans l'apaisante obscurité des allées où s'allument déjà les torches de l'orgie. Cela passe comme un poème chantant et farouche, une de ces visions ténébreuses et traversées d'éclairs qu'on trouve dans les premières œuvres de Swinburne.

A ces décors païens et wagnériens, où la couleur radieuse et tragique chantait au plein caprice de sa beauté, succèdent des visions mystiques. Des ciels nocturnes s'emplissent de formes, anges ou elfes, des étoiles brasillent, livides, se changent en êtres ébauchés, la volupté des ténèbres frémit aux flancs de créatures devinées, les aspects de la terre deviennent vivants et troublants, on pressent des étreintes... Soudainement éclate la magnificence des vi-

traux d'une crypte d'église, le chant multicolore des verrières baignées de soleil, des ogives roses emplies du vol des papillons de clarté que sont les verts de jade, les bleus turquins, les violets rougeoyants, les ors pâles, les vermillons, les jaunes phosphoriques, alléluia de la couleur en délire sur le prosternement de la foule. Et l'ogive elle aussi a la forme d'un jet d'eau, cascade oblongue, ruisselante de reflets, irréelle et délicieuse. Par contraste, en une autre toile, le poète évoque une mer lunaire, verte et bleuâtre, où vogue un bateau noir, plein de femmes en velours noir dont les coiffes blanches sont les seules notes claires de l'œuvre, sur le fond glauque d'un ciel infiniment doux — et l'émotion tendre de cette harmonie en deux tons évoque les lieder de Schumann. Ce sont bien là les couleurs et les aspects du réel tel que le poétisent la nature, la lune et la nuit, mais l'artiste n'a laissé paraître que l'émotion de son âme, sensible comme un violon ou une voix à ce chant si pur de deux tonalités ; une fois de plus, « les réalités l'ont affecté comme des visions, et seulement ainsi ». De tout ce qu'il y avait de matériel, d'anecdotique dans le sujet d'une barque chargée de Bretonnes revenant du pardon au clair de lune, il n'a retenu que les harmonies, et à travers elles l'émotion éternelle transparaît : ainsi Fantin-Latour, de spectacles rêvés, ne retient que la pulpe lumineuse, l'âme — car la couleur n'est pas un mirage changeant, une coquetterie passagère des formes, elle est l'âme elle-même de l'univers visible.

Si l'artiste, récemment, s'est plu à étudier directement le monde moderne, à peindre des scènes en dehors de la féerie et du lyrisme, sa vision ne s'en est point ternie. Il nous a montré comment un poète peut observer, noter des gestes vrais, ironiser, concevoir l'intimité du home moderne, relever des traits contemporains, faire preuve d'humour, passer des atours de légende à l'habit noir et à la robe de bal, sans rien perdre de son charme, de sa puissance transfiguratrice, retenant le vrai caractère sous les aspects décoratifs. Gaston La Touche s'est épris des intérieurs du XVIIIe siècle, rénovés aujourd'hui par une fantaisie qui les relie à nos goûts par quelques détails contemporains. Il aime les hautes boiseries laquées, les cadres d'or léger, les frises aux tons de pastel, les glaces ornementales où sourit à soi-même la vision confrontée du salon clair, les lustres aux pendeloques diaphanes où s'arrête un fugitif arc-en-ciel, les meubles blancs et dorés, les consoles et les cristaux, les parquets ouvragés et brillants que la lumière effleure, les bustes de marbre, les lampes sveltes ouvrant d'énormes calices de soie et de feu. Dans ce décor féminin et pur se joue son élégante rêverie, en une symphonie de clartés assourdies prolongeant leurs échos de nuances. Un seul éclair de soleil oblique miroite dans l'atmosphère rose et grise : une baie aux vitres losangées, parée de tulles fleuris, s'éclaire au fond d'un salon, par delà les plans successifs des portes, des boiseries, des tentures dont l'artificielle floraison se dissout

dans la pénombre. Là vivent des êtres modernes, rehaussés de la féerique idéalisation de la lumière. Une femme rêve, un livre aux doigts, parmi des bouquets imitant sa chair; des hommes en habit, avec des faces expressives, nerveuses, contraintes au sourire ou figées dans la correction qui déguise l'âme, s'inclinent vers une dame auréolée des reflets nacarats de la haute lampe éclatante que double un miroir posé, et avec laquelle luttent des amoncellements de roses, en une agonie délicieuse. Au vert pourtour d'une serre en rotonde, treillagée, bruissante de palmes, dans les verdures qu'exaspère la lumière électrique, un cercle d'hommes et de femmes avive, de ses réparties simultanées, la causerie cérémonieuse, et rien n'est plus sûr que la psychologie des têtes chauves aux lèvres minces et nues entre les favoris, des têtes brunes d'amants, penchées vers les femmes souples, pâles ou roses en leurs armures de faille, posées comme de grands oiseaux ou laissant voleter les éventails. Dans une bergère, étendue, vague de crêpe de Chine, dérivée en la rêverie de la fin du jour, aussi moelleuse en sa pensée, qu'en la façon dont elle est peinte, une femme regarde décroître l'or verdissant du soir au flanc lourd d'une console de laque ouvragée de marqueteries orientales, gemmée de ses poignées ciselées où persiste un scintillement. Des hortensias ou des azalées, auprès, sont charmants en silence. Encore, en une haute salle, les petites tables d'un souper luxueux s'alignent, étoilées de bougies, d'abat jour roses, de verreries d'argent et de

vermeil; les robes amples entremêlent des flots adorables, les géraniums des bouches et les pensées veloutées des yeux, sous le miel ou le jais des chevelures, dans la chair dorée ou bleuâtre des visages, fleurissent avec un charme étrange; les lueurs sont sourdes, il règne un demi-jour aux parties supérieures de la salle, dans la vapeur des mets, des parfums chaleureux et des respirations. Tout au fond, sur cette foule diamantée, se dressent les torses noirs et rouges des maîtres d'hôtel et des tsiganes. Au faîte d'une monumentale cheminée de porphyre, un buste à perruque, hautain, nu sur l'évocation éteinte des tapisseries, semble l'orgueil morne et figé de la fête toute entière, et déjà l'image de la tristesse à l'heure du silence et des lumières éteintes, du petit jour blafard...

Et il y a là une poésie spéciale. Toute la coloration ardente se concentre, chante en mineur, avec une fiévreuse expression. On pense constamment au vers de Baudelaire : « Valse mélancolique et langoureux vertige », c'est la devise de cet art tout entier, de cet art si peu littéraire pourtant, si richement pictural. La technique de ces caprices est admirable. Les valeurs des noirs dans les ensembles roses, les tonalités des pans de murs ou des meubles entre deux lumières, les évocations des fonds, le dessin d'une main qui désigne, rectifie ou insinue, l'attitude d'une tête, l'éclairage d'une nuque, sont autant de merveilles qui décèlent sous le lyrique imaginatif un observateur précis, sous le poète de fêtes galantes un connaisseur des facticités mondaines

un homme sachant ce qu'il y a d'égoïsme, de convoitise, de défiance armée, d'amertume et d'ironie sous la correction apprêtée à quoi se réfère parfois l'animal humain, par une convention tacite qu'il vient contresigner dans ce qu'on appelle le monde. C'est bien là l'éblouissant passager, chargé d'électricité nerveuse, d'un lieu où les êtres, tout vibrants encore de la tension égoïste, viennent faire semblant d'être policés, désintéressés, uniquement soucieux d'un optimisme délicat et d'une attitude choisie, cependant qu'au vestiaire de leur âme les passions, les haines, les clairvoyances cruelles attendent de leur refaire le vêtement usuel de la vie. Mais tout cela, qui, chez un Degas par exemple, devient, comme dans les œuvres d'un Paul Hervieu, l'essentiel but de l'œuvre, est ici entraîné dans le souci capital des harmonies. Ces êtres sont vrais, observés, aperçus avec justesse; mais ils sont d'abord vus par le peintre, et si l'homme s'amuse de leurs gestes et de leurs intentions, et se hâte de noter leur psychologie, le peintre ne les retient qu'à titre de taches noires ou roses dans une symphonie que compose le salon tout entier, ils sont avant tout, à ses yeux, les motifs chatoyants d'une musique infinie à laquelle son âme est prête et qu'il se sent créé pour jouer, d'une musique qui est la lumière, pour lui le seul être existant réellement au monde, l'être multiforme qui absorbe tous les autres, les suscite quand il vient et les annule quand il se retire, l'être féerique dont Gaston La Touche recommence à chaque minute l'infinissable por-

trait, la lumière-fée qui se joue en toute son œuvre comme un sylphe capricieusement suprême.

Je ne vois rien d'analogue dans l'art contemporain à cette création luxuriante, spirituelle, rêveuse, hallucinée ou souriante, née des effusions d'une âme étrange, et pourtant, malgré son amoncellement de songeries à la Heine, de délires à la Schumann, de musicalités allemandes, de froides clartés du Nord, de chaudes langueurs païennes, de décamérons et de mysticités, de nervosités modernistes et de douceurs idylliques, pourtant si intimement, si absolument française dans la conception et l'exécution.

Gaston La Touche s'est voulu l'amant de la couleur, et la changeante maîtresse lui a fait une âme à la sienne pareille, une âme aux facettes de lumière, une âme de cristal frissonnant, semblable à l'un de ces lustres anciens qu'il aime à peindre, suspendus entre terre et ciel au-dessus des êtres et des choses, isolés dans le vide magnétique, s'illuminant au feu de la vie qui se déroule au-dessous d'eux, baignant dans l'ombre supérieure, retenant au soir le suprême aveu de la lumière qui s'en va, luisant doucement dans les ténèbres désertes, constitués de la clarté qu'ils émanent et planant dans un silence parfumé, révélant, dès qu'on les émeut, l'arc-en ciel suave et scintillant qu'ils recèlent en leur concile de pierreries fragiles, exquises, et impénétrables.

UN HEUREUX

CHÉRET ET LA JOIE

Ce n'est pas une loi, mais c'est une constatation, que la joie ne donne presque pas de résultats en art. « Tous les bonheurs se ressemblent, mais chaque infortune a sa physionomie particulière. » Ainsi débute *Anna Karénine*, un des plus beaux livres qui aient jamais été écrits. C'est peut-être en effet ce manque de physionomie particulière du bonheur qui l'empêche de contribuer à l'art que la douleur alimente inépuisablement. Le bonheur est un état dont on se souvient ou qu'on espère, mais où l'on ne se voit pas vivre : c'est une cessation de tout trouble, et par conséquent une cessation du sens critique de soi-même. Jusque dans les paroxysmes de l'exaltation qui offrent à certains tempéraments une forme du bonheur, il y a un

point culminant qui est calme jusqu'à l'inconscience et qu'on ne perçoit pas. On perçoit la montée et la descente, c'est-à-dire les états avoisinant le bonheur; mais lui-même est un pôle où l'âme seule peut atteindre et survivre, et que la sensibilité ne contrôle pas.

L'art étant fait des contrastes de cette montée et de cette descente, il s'ensuit qu'il n'exprime presque jamais le but lui-même. Quand il nous semble y parvenir, nous trouvons que, malgré tout, le bonheur, tel que notre âme le rêve, est infiniment au delà de ce qu'on nous montre, et nous éprouvons une sorte de déception. Ainsi Mozart, par exemple, en certaines périodes symphoniques, est l'image même de l'art heureux, mais donne-t-il vraiment cette sensation d'infinitude qui correspond à nos désirs? Pour moi, je ne l'y ai jamais trouvée, et je crois bien que nous sommes arrivés à un degré psychologique où nous faisons participer même la douleur à l'expression d'un bonheur terrible, farouche, éloigné de la sérénité comme on l'entendait jadis, le bonheur par soulèvement total de l'être tel que nous le donnent Bach et Beethoven, ou Rembrandt. Est-ce à nous dire malades? Je pense que Nordau lui-même laisserait aujourd'hui de côté ce mot qui n'est qu'un mot.

Nous serons dans une plus vraie conception de la question en distinguant la joie et le bonheur : celui-ci est un élément métaphysique et moral, seulement respirable sur les plus hautes cimes. Celle-là est compatible avec l'action, la vie quotidienne et ses spectacles. Le monde

féerique créé par Chéret me paraît démontrer nettement cette dissemblance ; il n'est peut-être pas heureux, mais il est joyeux, — et il est aussi mélancolique, parce qu'au sein de la joie habitent le regret, la hantise et la nostalgie du bonheur qui en est l'image idéale.

Chéret est, de notre temps, le seul homme qui nous ait apporté l'exemple de la joie et qui se soit créé un monde tout de rêves, non point par un sursaut passager de son imagination, mais durant toute une vie.

Je ne parlerai même point de ses affiches. Tout le monde sait comment il les créa, ce qu'elles sont, l'effet que produisit leur apparition : cela a été dit et redit, et la dette de joie dont nos yeux sont redevables à ce grand artiste est une dette publique aujourd'hui. Mais les dessins de Chéret sont moins connus, ses grandes œuvres décoratives ne datent que de quelques années, et n'ont paru au Salon, partiellement, qu'en 1902. C'est là qu'il faut chercher le secret de sa pensée, là que s'ouvre à l'analyse une route nouvelle.

L'étonnement général, ou du moins du plus grand nombre, car les artistes avaient su de suite à quoi s'en tenir, a été de voir l'affichiste prestigieux se révéler soudainement un pastelliste de premier ordre ; un second étonnement fut l'éclosion d'un tempérament de grand décorateur en cet homme qui jusqu'alors se bornait au petit cadre ou à la feuille de papier ; un troisième degré a été prétexté par la communication au public d'une série de ces sanguines qui affiliaient cet impressionniste à Watteau, à Boucher, à Fragonard. Et ce-

pendant tout cela était contenu logiquement dans la première affiche. L'unité du talent et de l'évolution de ce fantaisiste était le résultat d'une volonté qui avait su maintenir son parallélisme rigoureux à ses facultés d'expression. Chéret fut tout lui-même, en puissance, dans ses plus anciens croquis. Et dès la première heure il posséda l'instinct de l'expression de la joie, de cette joie éperdue qui volète au-dessus de la lutte vitale et qui s'élance avec les soubresauts de la flamme vers l'inaccessible région du bonheur.

Cette joie nous émeut, elle nous donne le frisson, parce qu'elle est l'image de nos désirs secrets, et parce qu'elle élève au ciel des rêves, dans le tourbillon étincelant de ses feux de Bengale, toute notre mélancolie passionnée. Si le bonheur était le paradis et si la vie était l'enfer, la région entre terre et ciel où Chéret a situé ses créatures serait un purgatoire délicieux. Il semble que tous les êtres qu'il lance fastueusement dans ce vertige d'azur, d'or et de roses soient nos propres images, alors que, tristes, affairés, cheminant sur la terre, nous en sommes les ombres lourdes, « l'opacité de nos spectres futurs » selon l'expression du poète. Chéret n'a pas seulement adopté le symbolisme clair et facile des personnages de la farce italienne, Pasquin, Pierrot, Arlequin ou Colombine, si seyants de couleurs et de lignes et si propres à l'effet décoratif. Il a su faire de belles choses avec la robe de bal, l'habit noir, le plastron et le chapeau claque, et en même temps il a ainsi, avec une audace singulière, relié notre réalité à nos rêves. Il en a

eu le pouvoir au point de nous faire accepter totalement son illusionnisme et de nous ôter tout étonnement en présence de clubmen et de soupeuses flottant dans des nuages de féerie. Toute cette foule gravite dans l'espace enchanté selon un rythme de musiques invisibles qui tantôt l'approche de la terre et tantôt la fait remonter vers un brasier de clarté suprême, suave, vaporeuse : et toujours une mystérieuse loi d'attraction maintient cette foule bariolée dans une zone où nous pouvons encore l'apercevoir, mais où nous ne pouvons plus la toucher. Toute sensation de pesanteur est abolie : ces groupes s'abaissent, puis brusquement tournoient et remontent au zénith avec les bonds doux et immenses d'une aéronef. On dirait que le peuple de Watteau, de Fragonard et de Boucher, de Monticelli, de Banville et de Verlaine aussi, élégant, mince, soyeux et tendre, s'est décidé à s'exiler des bosquets, des fontaines, des parcs où s'était jadis réfugiée sa rêverie, et qu'il s'est tout entier confié aux nuées azurées où se dérobe l'immortel paysage de l'*Embarquement pour Cythère*, comme si la laideur ou la névrose du siècle nécessitait enfin cet évanouissement suprême !

Mais ce sont bien nos frères quand même, ces êtres impondérables et capricieux. Ils flottent, délivrés, mais ils ont gardé les traces de nos souffrances. Voyez leurs mains crispées, nerveuses, avec des doigts sans cesse ouverts pour saisir et retenir, voyez leurs visages, où brûlent des yeux passionnés, où les sourires saignent ; il n'y a pas cela dans les maîtres du XVIIIe siècle.

L'homme qui a peint ces créatures s'est souvenu de la souplesse des danseuses espagnoles, de la svelte musculature des acrobates américaines, de la grâce provocante des filles de la haute galanterie, de la beauté étrange des visages apparus dans les alternatives de clartés et de ténèbres des sorties de bal, ou des faces pâles, nimbées de chevelures, fumées d'or pâle, presque diaphanes dans la lividité des fanaux électriques. C'est de tout cela, et du modernisme aigu des scènes de skating, de concerts, de bals masqués, de tout cela et du sourire pervers ou bizarre de la mode, que Chéret a imbu les regards, les lèvres, les attitudes de cette foule inquiète et délirante qui flamboie, tournoie, s'élance, palpite, miroite et se dérobe dans les vapeurs d'un vaste embrasement : l'encens même de la joie moderne brûle en son œuvre vers l'impassible bonheur siégeant dans les profondeurs de l'éther, et c'est une rafale lyrique, une tourmente d'exaltation qui, pêle-mêle avec la cruelle Colombine, le fourbe Arlequin, le désolé Pierrot, le grognon Cassandre et le brutal Polichinelle, emporte les hommes que nous fûmes et les femmes que nous avons désirées dans le vertige cosmique, avec toutes les passions, tous les rêves, toutes les angoisses aussi, comme dans un nouveau sabbat, celui de la joie qui veut survivre à tout prix, échapper, planer, oublier ! Ce n'est pas là le bonheur, c'est l'effort paroxysmé pour l'atteindre — ou pour n'y plus penser, pour couvrir de bruit son immense mutisme, pour peupler son infini par des chants, des danses, des baisers, des mu-

siques et des tintements de cristaux, pour s'étourdir enfin, s'étourdir, cette dernière suppléance que l'imagination puisse substituer au bonheur.

C'est cet effort que nous a raconté Chéret, et c'est parce qu'il nous l'a fait reconnaître en nous-mêmes qu'il nous a émus. Ces jambes tendues, ces torses cambrés, ces têtes renversées jetant des regards brûlants par-dessus l'épaule, ces bras élancés au-dessus des cheveux envolés ou abandonnant, dans un mouvement ascensionnel, les gerbes de roses qui les surchargent, tous ces gestes obliques passant selon l'orientation des vols d'hirondelles qui rasent la terre avant l'orage, ce sont des gestes d'effort, les gestes de la course au bonheur. Mais l'arrière-pensée d'inquiétude, le signe de l'amour de l'infini, sont constamment dérobés aux regards superficiels par l'apparente improvisation, la grâce négligente, la fougue de l'exécution, et toutes les subtiles précautions que, par une modestie mêlée de coquetterie et propre aux grands artistes, Chéret a prises pour dissimuler sa science et faire croire à la légèreté, à la facilité désinvolte, à la fugitive fraîcheur d'esquisse de son œuvre. Il a fallu ses dessins pour que tout le monde enfin comprît ce qu'il y avait là de travail, de réflexion, de prévision et de conscience, en comparant aux personnages définitifs les dessins d'après le modèle, en voyant ce que l'artiste élisait dans la nature, ce qu'il y ajoutait, en surprenant la façon dont il transposait, dont il immatérialisait les êtres. Sous ces croquis à

la sanguine, si sincères, si naïvement respectueux de la réalité, on voit la chrysalide devenir papillon, on épie le premier battement d'ailes — et le génie décoratif et lyrique de Chéret s'y dévoile tout entier.

Les relations du monde féerique de Chéret au monde réel ne s'affirment pas seulement par le caractère de nervosité moderne qu'il donne à ses créatures en général : il est telle figure que nous reconnaissons, tant elle est contemporaine, et les music-halls, les théâtres, les ballets où l'artiste se plaît à fréquenter lui fournissent des notes et des thèmes comme ils en ont fourni, dans l'ironie, le vice et l'amertume, à Degas, à Lautrec ou à Louis Legrand. Il y a beaucoup de véritables portraits dans l'œuvre de Chéret, sans même compter ses nombreuses effigies-affiches comme la *Tortojada*, *Loïe Fuller* ou *Camille Stefani*, ou ses dessins d'après Mme Charlotte Wiehe, ou une quantité de croquis offerts à des amis. Il s'est plu, dans ses études à la sanguine faites d'après le modèle, les matins, et notant rapidement des gestes, à relever les caractères du type français féminin comme s'y complaisait Fragonard : et non seulement en faisant revêtir aux fillettes de Paris les costumes de satin, les travestis de la fantaisie italienne, mais en étudiant sur elles la robe et le chapeau modernes. Ce ne sont pas ses moins beaux dessins que ceux où il a donné du style jusqu'au paletot-sac et à l'ulster de la chauffeuse, à la jupe courte de la cycliste, se plaisant à dessiner les plis amples, à en dégager la sveltesse spirituelle d'une

jambe, à éclairer, çà et là, d'une note de crayon blanc, la cassure d'une faille ou la cambrure vernie d'un soulier. En ce sens certains de ses portraits de Parisiennes sont des merveilles d'arrangement, de goût et de vivacité. Ces éléments de délicate réalité sont la structure secrète de l'apparente fantaisie de Chéret. Ses décorations pour l'Hôtel-de-Ville, pour les appartements de M. le baron Vitta et de M. Fenaille, unissent à la qualité lyrique et joyeuse des harmonies murales le don de savoir répartir les groupements à des distances exactement prévues pour l'effet d'ensemble.

Rien de compact ni de vide, ni abus ni remplissage. A la limite des plinthes s'ouvre un ciel immédiat où se meuvent librement des êtres qui y semblent aussi naturellement placés que des nuages, des oiseaux ou des astres, et y évoluent selon des courbes et des ellipses analogues ; une synthèse de tonalités ardentes régit sans crudité l'étendue de la composition : tout flotte et rien ne tombe, tout se maintient avec aisance par une symétrie des gestes qui s'appellent et se coordonnent, et il y a dans tout cela une sorte de suspens délicieux qui évoque pour sa véritable définition la célèbre phrase de Mallarmé sur la Cornalba : «... Elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne ». Cette phrase, c'est l'art de Chéret tout entier. Son eurythmie croît en raison directe de sa fougue. L'adorable rideau de théâtre fait pour la petite scène du musée Grévin en est une nouvelle preuve. Placé là discrètement, sans

avoir figuré au Salon, selon la modestie coutumière de l'artiste, c'est une des plus belles choses d'art que l'on puisse voir à Paris que ce rideau où, sous une large lune d'or triomphant dans le sombre azur, la troupe joyeuse et nerveuse des créatures favorites du peintre se groupe en un bouquet où il s'est plu à intensifier l'éclat de son coloris jusqu'au degré suprême de son expansion.

Cette sagesse foncière, cette innéité de l'équilibre, ce choix de thèmes allégoriques très simples permettant le développement à l'infini des combinaisons rythmiques du corps, ont fait de Chéret l'homme destiné à prouver plus nettement que Renoir encore, et plus que Monticelli trahi par le destin, les références que la peinture antiacadémiques a trouvées depuis 1870 dans la tradition française du XVIIIe siècle. L'œuvre de Chéret, logique, exempte de tout élément étranger, forte d'une science sans pédant étalage de virtuosités, sera une pierre de touche précieuse pour éprouver par comparaison la fausse emphase de certains préjugés sur le dessin, la couleur, le but même de la peinture. C'est seulement depuis que l'artiste a fait connaître ses grandes décorations que cette importance spéciale de son œuvre apparaît, conclusion considérable d'une si laborieuse et si attachante carrière : à l'impressionniste, à l'affichiste qui créa le sourire sur les murailles, au pastelliste plein de verve, à l'illustrateur riant et parisien, se substitue en les continuant un maître à la pensée intense, au style abondant et généreux, à

l'exemple sain. Tout fulgure sans une violence inutile, dans une harmonieuse réciprocité de reflets.

Il a créé quelque chose, une façon d'exprimer qui ne sera confondue avec nulle autre. Avec la joie, dont l'art ne fait rien, ou presque, il a formé un monde à lui, voluptueux mais chaste, galant mais courtois, lyrique mais pensif. Il le portait en lui. Lorsqu'on le regarde peindre, on comprend qu'il poursuit un rêve intérieur. Les yeux mi-clos, il pose ses touches avec autant de sûreté que de hâte : épinglés au bord de la toile, les croquis à la sanguine faits d'après nature le matin même sont les seules indications qui guident son travail. La couleur naît spontanément, les tons éblouissants se mettent à chanter d'eux-mêmes. Ainsi Monticelli peignait. Les sourcils froncés, la face sérieuse, la main preste dardant le pinceau avec une souplesse d'escrimeur tenant le fleuret, l'artiste, mimant par d'imperceptibles flexions du torse le mouvement dont il accuse la structure, s'identifie à l'être qu'il ébauche, et consulte en soi-même l'étincellement de ses souvenirs. Un fond de rêverie, un perpétuel songe d'une nuit d'été dort en cet homme dont l'extérieur est celui d'un gentleman racé, désinvolte, d'allure un peu militaire et hautaine. Et lentement Chéret dérive dans ce songe, il est tour à tour Colombine, Pierrot, Ariel, il s'élance avec les ballerines, il s'égare dans les perspectives féeriques, il plane de toute la joie de son âme allégée dans le royaume aérien du sourire.

TROIS MORCEAUX

SUR JAMES M. N. WHISTLER

WHISTLER

ET LE MYSTÈRE DANS LA PEINTURE[1]

Whistler est mort. On a dit, dans les journaux, beaucoup de choses ayant trait à sa vie, à son humour, à ses procès, toutes les choses que la chronique croit devoir ramasser d'urgence derrière un cercueil d'homme illustre; mais, par bonheur, sur son œuvre il n'a été dit presque rien, donc presque aucune erreur grossière. Il semble que les personnes instituées par les gazettes pour parler très vite et dès le lendemain aient redouté quelque sarcasme posthume du grand ironiste : Whistler n'est pas mort; il s'est plutôt reculé d'un pas, silencieusement,

1. Écrit au lendemain de sa mort.

dans l'ombre mystérieuse qu'il aima peindre et qui baignait toute son âme. Il a quitté la vie comme une soirée : il était déjà ce passant élégant et furtif, apparu puis disparu un peu diaboliquement. On entendait son rire et déjà il n'était plus là. Nous ne le reverrons pas : ceux qui l'aimaient devront, pour l'évoquer, fermer les yeux — et dans l'obscurité il leur réapparaîtra, comme dans ses toiles. Depuis la mort de sa femme, à Chelsea ou dans son hôtel de la rue du Bac, il était déjà, douloureux et taciturne, ce spectre de soi-même à soi-même confronté, hanté des appels indicibles d'une chère présence, et en ayant fini avec notre monde et nous tous.

Les journaux n'ont pas dit grand'chose de son art : la mention de cinq ou six chefs-d'œuvre avérés, des fragments d'opinions écrites par quelques critiques qui font loi — et rien de plus. C'est que Whistler n'était pas « un sujet de copie ». Célèbre et mal connu, il créait le mystère autour de lui ; et il y avait bien peu de temps en somme qu'on ne le déclarait pas incompréhensible, dans la critique courante. On en parlait un peu comme du Mallarmé de la peinture, avec circonspection, déférence et ignorance. Sa gloire avait atteint l'étiage exact où ceux qui ne savent pas préfèrent ne rien dire, parce qu'il est de notoriété indéniable que l'homme auquel ils ne comprennent rien est pourtant grand, et que leur critique prêterait à rire. En Angleterre, on l'avait attaqué furieusement parce qu'il se levait seul contre une honorable et fausse esthétique qui régnait après avoir, elle aussi, connu l'in-

justice. En France, Whistler ne gênait personne. L'admiration de l'élite n'avait pas forcément pour corollaire, dans son cas, l'irritation des médiocres, que suffisait amplement à nourrir cet impressionnisme auquel, dès 1863, Whistler s'était joint moralement, bien qu'ayant, comme Fantin-Latour et Legros, une esthétique toute différente. Cet étranger riche, illustre outre-mer, d'un esprit redouté, sans cesse en voyage, exposant des œuvres sombres, ne prêtait guère aux attaques. L'Institut s'arrangeait pour l'ignorer poliment, et avait vu offrir pour un prix dérisoire le *Portrait de Mme Whistler mère* au Luxembourg sans susciter les scènes scandaleuses du legs Caillebotte. Une seconde médaille, indulgemment conférée d'ailleurs à ce chef-d'œuvre lors d'un salon antérieur, lui donnait un visa suffisant! Le détail est d'un comique discret qui lui vaudra d'être retenu. Les tempéraments exceptionnels semblent ne gêner l'Institut que lorsqu'ils sont français. Seulement il y avait des sourires dédaigneux, s'il advenait qu'on déclarât cette œuvre la plus belle du musée, et chacun des réputés, à part soi, pensait aux siennes et se rassérénait.

Le génie de Whistler, sa vie et sa mort se sont résumés en deux mots : mystère et harmonie. Dans ses marines comme dans ses portraits, il a été avant tout un harmoniste, avec une délicatesse, une intensité, une anxiété que personne n'a eues à ce degré. Il a moins peint les choses que l'atmosphère qui les enveloppe. Cette phrase pourrait s'appliquer exactement à

Claude Monet, qui est aux antipodes de Whistler, si l'on n'ajoutait aussitôt que celui-ci peignait l'atmosphère *morale* et *magnétique*. Monet peint *l'onde lumineuse*, Whistler peint *l'effluve*. Et c'est en cela qu'étudier Whistler, c'est étudier le mystère dans la peinture, au point de confondre constamment ces deux études.

Ce qui rattache Whistler aux très grands maîtres du portrait et notamment à Velasquez, c'est moins l'élégance nerveuse de l'attitude, le choix d'une harmonie ombreuse où frissonnent quelques lueurs d'argent et d'or, que cette faculté singulière de présenter un être dans son rayonnement psychique, par transparence, de façon qu'on voie, si je puis user de cette image obscure, l'âme du modèle interposée entre nous et son corps, Velasquez et Van Dyck ont soupçonné cela : Whistler l'a réalisé. Ce souci n'a jamais décidé ces génies à sacrifier la perfection extérieure des détails, et c'est de la réalité puissante des êtres qu'ils ont peints qu'on déduit par la contemplation la psychologie recélée par les visages. Mais Whistler a trouvé son originalité dans la méthode contraire : son induction a d'abord étudié la pensée de ses modèles. Il les examinait très longuement sans peindre. Il lui fallait vivre avec eux et on se plaignait de ses lenteurs interminables : quand il savait ce qu'il voulait savoir, il cherchait les traits essentiellement propres à signifier ce qu'il jugeait essentiel de dire et éliminait tout le reste.

Il *composait* le modèle peint *d'après* le modèle vivant, le savait par cœur. Seulement alors il

prenait sa palette, y préparait très minutieusement un ton, cherchait vingt fois la place exacte où poser sa touche — hésitation apparente qui n'était que la genèse d'une certitude —, posait cette touche et n'y revenait plus. Quelques notes ainsi définissant la psychologie du modèle, les autres traits n'étaient plus pour Whistler que des motifs servant à relier les points essentiels à l'harmonie générale qu'il jugeait propre à les faire valoir. C'était donc le contraire d'un réaliste, qui peint tout et laisse à la nature le soin de suggérer : Whistler définissait ce qu'il pensait d'un être. Pour lui, la figure de chair n'était qu'un aspect fugace d'une âme, dans l'art comme dans la vie, et c'était cette âme qu'il fallait faire surgir et transposer sur la toile; ainsi nous ne jugeons un homme que par ce que nous en pénétrons sous son aspect physique, et son corps ne nous est qu'un moyen mnémotechnique de nous souvenir de lui. Ce *lui*, c'était le sujet de tout portrait de Whistler; ce *lui* se révélait dans quelques symptômes physiques, et l'artiste enveloppait le reste, corps, vêtements, traits analogues à ceux d'une autre personne, dans une harmonisation de pénombre.

Nous n'avons eu en France que Ricard, génie incontestable qui n'est pas mis à son vrai rang, pour témoigner d'un idéalisme analogue, bien qu'à un degré moindre. L'art de Whistler, par cette divination, devient presque inquiétant. Il participe du vrai spiritisme, il évoque le corps astral à travers le corps apparentiel, qui passe au second plan. C'est là que Whistler est com-

plètement étranger à Velazquez, si ses tonalités et ses valeurs l'en rapprochent; il est non moins étranger à l'élégance généreuse de Van Dyck par la sécheresse, la nudité de son style, qui semble désincarner l'être, n'en laisser qu'une silhouette emplie d'ombre, et qui exprime l'âme par des lumières froides, avec on ne sait quelle chasteté étrange, quelle survie préférée à la vie, quel amour swedenborgien pour « l'essence » et sa beauté abstraite, traits communs à l'art de Whistler et à celui d'Edgar Poë, son vrai frère intellectuel! Et enfin, si une telle préoccupation est bien moderne, si cet art fluidique est bien spécial à notre temps comme le néo-hégélianisme des théories de Mallarmé, rien n'est pourtant plus opposé à notre peinture d'observation et de caractère, au pittoresque impressionniste. L'art de Whistler, jamais direct, transposant toujours, composant un être définitif d'après son modèle transitoire, en vient à ce degré de subtilité; il dit à un homme : « Vous n'êtes pas l'absolu à quoi mon portrait va tâcher de ressembler; vous êtes, vous forme de chair ici présente, l'ensemble d'éléments où je vais choisir de quoi exprimer plus durablement, et avec ma force et ma science, l'âme qui y habite, c'est-à-dire vraiment vous-même, vous-même tel que vous ne vous connaissez pas pleinement. Chacun voit votre enveloppe sous un aspect différent; mais ce que je veux, c'est dire votre vérité intérieure, la pensée que vous cachez et qui détermine vos aspects. » Ainsi Ricard, quand il revoyait un modèle qu'il avait por-

traicturé, lui disait quelquefois : « J'ai plaisir à voir combien vous ressemblez à votre portrait. » Phrase singulière et profonde, qu'on ne comprenait pas toujours. Un tel art est limitrophe de la métaphysique et de la musique, comme celui d'Edgar Poë; et pas plus que celui-ci, il ne doit être confondu avec le fantastique, qui est l'adjonction d'éléments surnaturels à un être normal et extérieur. Pour Ricard, pour Poë, pour Whistler, la présence de l'âme dans un corps est, par elle-même, le fantastique absolu, que n'égalera aucune bizarrerie de l'imagination. Et dans leur art à tous trois, cette présence reste contenue dans des formes absolument vraisemblables. Mais, si elle y est contenue, du moins n'y est-elle pas cachée : elle transparaît.

Quand nous envisageons un portrait de grand maître, nous déduisons peu à peu, de la vérité puissamment exprimée, l'âme : ainsi faisons-nous devant un être vivant. Whistler a déjà fait ce travail avant de nous montrer la toile, et ce qu'il nous montre ce n'est pas l'être, c'est la déduction qu'il en a tirée. Là est l'inimitable de son génie, et cela ne se trouve chez aucun peintre de la même façon que chez lui, ni chez Vinci, ni chez Rembrandt, ni chez Velazquez ou Van Dyck, ni même chez les Primitifs. Ce qui marque vraiment l'originalité de Whistler dans sa façon d'évoquer, c'est, comme chez Poë, une sorte d'idéalisme impassible, mêlé d'une ironie voilée et parfois glaçante, une impartialité triste, « une grande aspiration à la solitude » comme ils l'ont dit l'un et l'autre, et vraiment l'*inhu-*

manité de l'idéalisme absolu, indifférent au monde de la réalité passionnelle.

A une telle vision il fallait le concours d'une technique spéciale. Whistler s'est appliqué à immatérialiser sa peinture et à n'user de la matière que juste pour rendre perceptible son évocation psychique des êtres. La tonalité générale de ses œuvres, c'est cette ombre à la fois légère et profonde, vaguement argentée et fauve, où nous nous plaisons à rêver les apparitions spirites que la vraie lumière offenserait. Ce n'est ni le crépuscule ni la nuit : c'est l'*ombre* en soi-même, un élément distinct des heures, et où se déroule une existence qui n'est point la vie ordinaire, tandis que notre Eugène Carrière, par exemple, prenant cette ombre dans une acception plus normale, en use pour envelopper des scènes d'intimité humaine. Même dans ses paysages, ses marines, ses vues de Saint-Marc, Whistler se sert de cette ombre pour effacer ce qui n'est pas essentiellement expressif de l'âme. L'ombre de Carrière renforce, celle de Whistler isole. En même temps il la fait concorder très picturalement au grand principe de la peinture, c'est-à-dire que tout tableau est le développement logique d'une lumière. Cet évocateur spirite est un peintre génial par la maîtrise absolue de ses valeurs et de ses harmonisations. A elles seules il a demandé la puissance évocatrise. Il s'est contenté du gris, du noir, de quelques notes bleuâtres, dorées, beiges, mais il s'est créé des gris, des noirs qui ne ressemblent, ni à ceux de Corot, ni à ceux d'aucun maître, de Velazquez à

Goya, ou de Bronzino à Tintoret, et qu'il a obtenus par des mélanges infiniment minutieux. Coloriste admirable, il a inféodé la couleur à sa vision et à sa volonté d'un certain style. au lieu de se laisser séduire par elle : il y a deux sortes de grands peintres, ceux qui cèdent à la joie de la couleur et ceux qui lui résistent tout en l'aimant. Whistler, dans certains petits pastels, dans des marines, des détails de portraits, et dans ses caprices japonais d'une grâce nerveuse et bizarre, a trouvé d'inimitables bleus, des rouges, des verts, des lilas, qui prouvent combien son œil était sensible. Mais il considérait les couleurs comme des éléments de la vie réelle, et l'on vient de voir qu'il ne voulait peindre que la *réalité seconde* : les couleurs étaient pour lui de vives et brillantes mélodies qui ne trouvaient point place dans sa sévère symphonie de l'étrange, et jamais il ne céda au plaisir d'une fantaisie de couleur pour elle-même, ce qui a été le plus clair du talent joyeux de nos impressionnistes. Je lui ai entendu dire un jour qu'il n'aimait pas en eux le souci de montrer, par la décomposition chromatique des tons, comment ils obtenaient l'effet d'une coloration que les yeux habituels voient une dans la nature. Cela le choquait : il s'attachait à ce qu'on ne pût savoir comment il avait peint — et en effet on ne le sait pas toujours. Les dessous de sa peinture, à la fois fluides et très chargés, déconcertent l'analyse. Il en est de même de la texture des contes de Poë. Par moments, la matière est si légère qu'on croirait voir une buée

sur une glace, et par moments elle a une consistance minérale. Il est impossible de saisir le passage d'une valeur à une autre, d'une silhouette à un fond : le dessin est infaillible et pourtant ne se décèle jamais. Ainsi est-il impossible de savoir, dans un récit de Poë, à quel moment on quitte la réalité pour entrer dans le monde des rêves.

Whistler ne donnait pas d'autres titres à ses évocations de la nature que ceux-ci : *Harmonie en bleu et argent*, *Nocturne en noir et or*, *Arrangement en gris et vert*. Les noms, les titres ne venaient qu'après, soit dans ses portraits, soit dans ces admirables paysages de lune, d'eau, de neige et de feu qui sont, à l'égal de ses figures, des transfigurations d'âmes. On a pris pour du dandysme cette affirmation simple de ce qu'il entendait retenir dans la vie de son art : et dans l'esprit de ce musicien des nuances, les termes d'*harmonie* ou de *nocturne* n'avaient pas une valeur d'assimilation à la musique notée. Il admettait que la couleur était vraiment une propriété musicale de la matière, distincte des ondes sonores. Il prenait le mot au sens de « musique des sphères ». Il ne se servait précisément ni de la peinture ni de la musique, mais il en avait refait un langage qui était bien celui qui convenait à ses prodigieuses facultés inductives, à sa puissance de contemplation.

Son humour, manifestée dans la vie par des saillies redoutables, se retrouve dans sa peinture, discrète mais indéniable. Ce visionnaire ne peignit pas des fantômes; sa préoccupation

de peindre les âmes ne l'empêchait pas de noter avec une ironie un peu nerveuse certains détails typiques, malicieusement parfois. Dans ses atmosphères de rêve, jamais Whistler n'a laissé de préciser un trait propre à définir le caractère, les habitudes et les goûts. Il a possédé le don de la distinction suprême, et aristocratisé ses modèles ; mais cette aristocratisation n'a jamais altéré la vérité, elle est restée étrangère à l'odieux « joli », au « fini » et à la fadeur. Même laide, une figure peinte par lui eût paru belle, parce qu'il suscitait l'âme et ne retenait de la chair que l'indispensable. En ce sens, il aura été, avec Degas et pour de tout autres raisons, le peintre moderne par excellence. Dans une époque où rien de décoratif ne persiste dans le costume et où comptent seuls le visage et les mains, Whistler a su, avec du noir, être le peintre luxueux et raffiné de quelques hautes figures. C'est une humanité épurée, racée, ennoblie, qui nous regarde du haut de ses longs et étroits cadres d'or fané qu'il aimait, et qui semblaient sertir des miroirs magiques dans l'eau dormante, ancienne et froide, desquels naissent des créatures d'au-delà la vie. Œuvres qui, dans le bariolage hâtif et discordant de nos salons, apparaissaient déjà comme dans le recueillement des musées, prêtées par quelque grand seigneur ayant consenti à les extraire du silence ombreux d'un lointain palais. Whistler a été, avec Besnard, l'homme le plus imité dans nos salons. Auprès d'excellents peintres comme Blanche, Guthrie, la Gandara, Lavery, qui ont

su le comprendre et rester eux-mêmes, beaucoup ont pensé se donner cet « air de musée » prématuré; mais il n'ont fait que grimacer cet art si noble. Pour être fumeux et fabriquer fraîchement des tons décolorés, on n'est pas plus Whistler ou Carrière qu'un meuble de tapissier n'est « Renaissance » pour avoir subi sous le vilebrequin l'illusion de la piqûre des vers.

Les grands chefs-d'œuvre de Whistler, le *Portrait de Mme Whistler mère*, le *Carlyle* si majestueux, le *Sarasate* si nerveusement élégant et singulier, le *Whistler par lui-même*, d'une inexprimable fierté triste, *Lady Meux*, *Lady Archibald Campbell*, le dessin extraordinaire d'après Mallarmé, le *Nocturne en bleu et or*, sur Saint Marc, la *Fusée tombante*, le *Valparaiso*, la *Neige à Chelsea*, *Miss Rosa Corder*, la *Princesse du pays de la porcelaine*, *Miss Alexander*, quelques autres figures, notamment le *Petit Cardinal*, sont des œuvres que cet homme seul eût pu faire, qui ne viennent de nulle part et de personne, et qui sont isolées aux confins de son art. Ses pastels, relatant fragilement quelques nus, ses petites études — telles les minuscules et humoristiques *Voisines* de la dernière Société nationale — ses lithographies d'une grâce raffinée, ses eaux-fortes d'une prestigieuse exécution, le montrent plus particulièrement artiste, au sens ordinaire du terme : elles le rapprochent de nous et, avec ses écrits si curieux, nous aident à mieux comprendre la relation de l'homme à son œuvre. Il a y eu la

plus haute faculté idéologique, et peut-être une grande sensibilité froissée, une poignante ambition de l'absolu, sous cette causticité défensive que nous lui avons connue. Si l'*Art de se faire des ennemis*, le *Gentilhomme et le papillon*, nous retracent le Whistler ironique et irritable du procès Ruskin et du procès Eden, le *Ten o'clock* reste une causerie d'art dont la sagacité et l'élévation concordent à l'œuvre du grand maître.

Qu'a donc été pour Whistler le mystère dans la peinture? Ce qu'il a été pour les princes de son art : le fait de ne point considérer la forme comme sa propre fin, mais comme la surface sensible où se fixe l'irradiation de l'infini. Le mystère, en art, ne commence pas à la suppression ou à l'atrophiement des formes visibles, comme l'ont cru certains dessinateurs fantastiques, mais au moment où, par suite du choix de certains détails, on devine que la vérité ne fait que commencer derrière la vraisemblance. Le mystère en art, ce sont les *silences* dans la musique ; et dans un art dit matériel, comme la peinture, ces silences, ce sont les concordances des formes à la suggestion de ce qu'elles dissimulent. Il n'y a pas d'arts matériels : un son, une couleur ne sont pas plus matériels qu'un bronze ou une toile. Mais cela, qui est la secrète vérité, ne peut être compris que par très peu d'êtres humains : ainsi n'est-il pas donné à beaucoup de comprendre que la polarité, l'interpénétration, les rayons cathodiques, la dissymétrie moléculaire ne laissent rien de *matériel* dans la matière et la font aussi impalpable

qu'une idée pure. Un tableau de Whistler est une chose propre plus que toute autre à faire toucher à quel point une toile, apparemment asservie à des lois d'extériorité très précises, peut être cependant translucide, et condenser des émotions qu'on pensait inconciliables dans l'univers. Jamais personne n'a donné à penser avec plus de persuasion que rien ne finit là où nos sens le supposent, par l'expression puissante de ce qui semble fini. Whistler a été nativement imbu de cette croyance, et la nature lui conféra le pouvoir de la faire partager. C'était un très grand visionnaire, un très admirable peintre, le premier qui vécut dans son temps; il n'existe aujourd'hui personne qui puisse lui être comparé. Besnard, Degas, Carrière, sont de grands artistes, mais ce qu'a été Whistler, nul ne le sera peut-être jamais plus. Cette personnalité était arrivée à un degré unique de perfection, d'unité, d'originalité, de science et de méditation : ces qualités existent chez d'autres, mais leur dosage, leur alliage, qui faisait Whistler tout entier, est une formule perdue, inscrite sur une page du grand livre de l'alchimie des âmes, que la mort a déchirée et emportée dans ces régions du mystère dont ce génie sans analogue nous a parfois fait pressentir les ombres.

LE CARACTÈRE DE WHISTLER[1]

Le livre de M. Théodore Duret était, après le *Manet* du même auteur, impatiemment attendu de la part d'un homme qui fut l'ami des deux grands artistes et leur garde un fidèle et clairvoyant souvenir. Livre net et vrai, et tel qu'un biographe le devait écrire, insoucieux de se faire valoir, n'oubliant rien de ce qu'il seyait de dire. Un tel livre, sous son apparente modestie, a force d'autorité : je me réjouis de le voir remettre au point des exagérations et des erreurs, dissiper certain snobisme qui veut absolument compliquer le caractère original des grands

1. A propos de *l'Histoire de J. M. N. Whistler et de son œuvre*, par Théodore Duret (Floury, 1904).

artistes. De l'agaçante présentation « sibylline » de Mallarmé, le meilleur et le plus cordialement simple des hommes, combien n'avons-nous pas souffert! On n'a pas, touchant Whistler, apporté moins de prétentieuses assertions. Par quel étrange désir du rare s'acharne-t-on à dire au public qu'un homme de génie subtil ne saurait être, dans la vie, un être normal, et croit-on servir sa mémoire et le faire mieux vénérer en affectant des allures entendues et des chuchotements précautionneux? J'ai connu des gens ridicules au point de ne parler de Mallarmé qu'en baissant la voix et en lançant de furtives œillades; avant que je rencontrasse Whistler, on m'avait fait prévoir une sorte d'être diabolique, de magnétiseur baroque et féroce, d'alchimiste et de dandy dont le rire, ainsi que celui de la fée allemande, était inexorable et mortel. Mon appréhension de très jeune homme ne résista pas à la cordialité vive, à la fine politesse du maître visité, une après-midi de 1894, en son beau jardin de la rue du Bac, qu'il aimait tant.

Voici donc un livre qui détruit la légende du snobisme et présente, au lieu d'un démon génial, tout uniment ce que je lui préfère mille fois : un homme de cœur et d'esprit, un homme qui souffrit et pensa, un bel artiste à l'intuition profonde et au goût infaillible, dont la dure existence est une noble leçon pour nous tous, et ferait taire ceux qui oseraient se plaindre. Lisez le livre de son ami : vous y sentirez, sous la forme la plus contenue et la plus sobre, l'indignation devant cet essai de transformer Whistler

en un personnage hoffmanesque, et d'altérer la haute dignité de sa vie par l'outrance et la bizarrerie imputées à vertus. Vous y trouverez le soigneux respect des documents et le mépris des commérages. Il sied qu'en France, où la gloire de Whistler fut consacrée[1], sa mémoire ne soit pas suivie de tous les potins qui, en Angleterre, à l'époque où l'on niait son merveilleux talent, le présentèrent comme un élégant un peu fou, écrivain caustique mondain à l'ironie redoutée, bluffeur habile à susciter les échos de gazettes et, par surcroît, peintre surfait, obsédé du désir de l'originalité jusqu'à l'absurde et au défi.

En racontant le procès Ruskin, l'affaire Eden, l'affaire Du Maurier, l'injustice médiocre et tenace qui poursuivit cette existence, et ce labeur, et ce génie, en disant l'éclosion tardive de cette gloire en terre française, assombrie par la perte cruelle d'une femme adorée, au seuil d'une vieillesse qui a dû connaître de tacites désespérances, M. Duret nous restitue l'homme pensif dont l'ironie ne fit que voiler la sensibilité, dont les acerbes révoltes ne vinrent que de l'horreur du faux art, dont l'humeur procédurière ne fut due qu'à la nécessité de se défendre et au sentiment de la noblesse morale et des devoirs de solidarité de son état. Grande figure que celle-là ! Qu'elle détruise donc dès mainte-

1. De 1882 à 1894 l'admiration française a complètement construit la réputation de Whistler, l'a imposée au monde officiel, et a déterminé le revirement complet de l'opinion anglaise, qui l'avait forcé à s'expatrier, ruiné et découragé.

nant le grimaçant fantôme d'on ne sait quel Brummel de la palette.

Le caractère public de l'œuvre de Whistler et de son rôle aura été d'apporter en Angleterre un principe pictural absolument opposé à celui qui régnait. Peinture d'idées, prédominance du sujet et du sentiment, du symbolisme et du concept littéraire, sur la technique, voilà le credo du néo-primitivisme des préraphaélites. Il semble que le sort railleur et jaloux se soit plu à infirmer, à pervertir ce beau mouvement de pensée, ce groupement de nobles individualités lyriques qui eurent tout, sauf le discernement du moyen véritablement fait pour l'expression de leurs rêves : poètes, érudits, sociologues, dont l'intellectualité ardente s'épandit sur tous les domaines de l'esprit, ces hommes dignes d'admiration et d'estime raisonnèrent, esthétisèrent. Ils n'eurent que le tort de peindre, et leur génie, se dérobant à la poésie ou à la musique, s'acharna à montrer tout ce que des êtres épris d'art, instruits, méditants, sensibles, sincères, peuvent apporter d'ingéniosité et d'amour à remonter contre les principes naturels et techniques. Nul mouvement ne sera d'une étude plus utile, plus attachante, pour le critique : là éclate le conflit de l'esprit humain et des nécessités fondamentales d'un art plastique, nécessités qui, négligées, mènent à la chute, et, respectées, obéies, aimées, mènent aux chefs d'œuvre. Les préraphaélites sont grands et nobles : leur art est maigre et pauvre, le démon de la logique annule tout ce qu'ils tentent. Leur scrupule de

perfection devient la minutie d'un bon devoir, leur poétique choit dans la fadeur sentimentale, leur dessin qu'ils rêvent pur devient graphique, leur délicatesse se transforme en mièvrerie, leur crainte du « sensualisme de la couleur » voudrait les tons pâles et beaux de la fresque, et ne trouve qu'un coloris discordant ou délavé; un guignon les poursuit, la matière se venge, sur l'idée belle la plastique grimace, ni l'idée ni la forme ne sont servies, ce faisceau de volontés n'y peut rien, et tout cela porte en soi son poncif, tombe, se flétrit, descend presque tout de suite au bas étiage de la Royal Academy, comme après Ingres, après Mottez et Amaury Duval, l'art néo-grec d'ici sombra dans l'académisme.

Whistler, qui portait en lui un rêve différent, mais aussi éthéré, aussi « poétique », Whistler l'amant des nuits, le songeur de formes entrevues, le musicien de la nuance, Whistler, illuminé par la claire logique des grands maîtres, arrive devant ce mouvement. Et il a l'air d'un réaliste, parce qu'il remonte simplement aux lois élémentaires, apparemment banales, de son art. Peindre, c'est aimer la belle matière, les beaux tons, penser à eux d'abord; le sujet en surcroît, car le vrai sujet, c'est la lumière et l'ombre. Il ne lui en faut pas plus — mais c'est que, là-dessous, il y a tout. Et voilà où la lutte commence : cela, et l'amour des modernités [1]. Whistler aime aussi les légendes, la poésie, les

1. En ceci, envisagez-le inséparable des premiers compagnons d'armes auprès desquels il vint se placer courageusement aux heures de risée (1863). Courbet, Manet, Goncourt,

symboles. Il est artiste, lettré, mélomane, autant que les autres ; mais dans la vie, pas devant sa toile, parce qu'il est peintre. Se nourrir le cœur et l'âme de tout cela, certes, mais non le mettre en tubes ! C'est dans la couleur, ce moyen pour les autres et ce but pour lui, qu'il cherche et trouve l'immanence de la poésie. C'est le noir, le blanc, le rose, qui sont la poésie, et ce n'est pas à eux que l'impose l'idée littéraire. Par là Whistler accomplit en face du préraphaélisme, du mouvement vite accaparé par l'académisme anglais, une œuvre de rectification identique à celle des impressionnistes en France. Profondément différent d'eux, aussi soucieux de cacher son procédé qu'ils tinrent à montrer le leur, bien plus fin, aristocratique autant qu'ils furent démocratiques, amoureux du secret et du rare autant qu'ils le furent du pittoresque et de l'évidence vivante, avec toutes ces dissemblances de race et de volonté Whistler, contre l'ennemi commun, fait la même œuvre et combat aussi vaillamment le rude et nécessaire combat. De là date sa solidarité morale avec nos peintres, son amitié avec Fantin-Latour, sa sympathie qui le place, à l'heure des luttes héroïques, au Salon des Refusés de 1863. C'est de cela que nous l'avons remercié plus tard, en montrant enthousiasme et respect au génie qui venait en France écœuré de l'incompréhension anglaise : Whistler, sans rapports esthétiques avec nos impres-

Bracquemond, voilà sa conception, l'amour de la beauté caractériste trouvée tous les jours dans tout, avec licence de l'exprimer selon son tempérament.

sionnistes, a soutenu la même lutte de trente années contre l'art officiel, boursouflé d'allégories et de littérature hors de propos, et par sa conviction morale il fut un Français,

Il a aimé la matière jusqu'à l'idéaliser, lui aussi; mais il ne l'a pas trahie. Il l'a sublimée par une mystérieuse alchimie. Synthétiste essentiel des aspects, des atmosphères, Whistler a été plus minutieux que les préraphaélites : mais c'était pour enlever tout détail non indispensable, l'empêcher de dérober la moindre parcelle de l'attention du spectateur aux grands plans, aux traits significatifs qui la doivent absorber toute. Son œuvre entière montre merveilleusement que *voir* est le contraire de *tout voir*, que *regarder* n'est que le déchet de *voir*. Whistler a été par excellence un *voyant* : il faut lui appliquer ce nom qui désigne, par une profonde sagesse du langage, ceux qui perçoivent les plans invisibles étendus derrière les aspects et défendus aux yeux. Au lieu d'appliquer ses idées poétiques sur les choses, il portait en lui sa poésie, au point qu'il ne pouvait rien contempler sans en rejeter inconsciemment la pellicule extérieure et percevoir à l'instant la réalité seconde, c'est-à-dire l'immanente et la vraie. Une telle œuvre n'apparaît fantastique, étrange, bizarre, occultiste (pour citer quelques termes ressassés à son propos) qu'à ceux qui prennent l'apparence, c'est-à-dire l'accident de la réalité, pour cette réalité elle-même, et dont l'âme ne dépasse pas la glace sans tain de leurs prunelles. A ceux qui ont, par la méditation, pris l'habi-

tude de ne tenir pour réelle que la réalité seconde, Whistler et son art ne semblent que naturels et logiques.

Il se place d'emblée sur le véritable domaine des arts, et c'est pourquoi il en vient à considérer l'effluve magnétique, l'harmonique de la couleur, l'onde sonore, comme les éléments communs à toute synthèse d'art. M. Duret explique très bien qu'en prenant des termes musicaux pour désigner, auprès du titre *extérieur* (*Portrait de M. X****, *Vue de Chelsea*), le titre *pictural* de ses tableaux (*Harmonie en noir et gris*, *Symphonie*, *Nocturne*, etc.), Whistler n'obéit nullement au désir d'étonner, ou de faire penser qu'il entendait créer des relations entre les sons et les tons, à la façon risible dont certains peintres firent jouer de la musique derrière leurs toiles (Munkacsy ou Mackart, je crois). Whistler voulait seulement exprimer que son tableau avait deux sujets, l'occasionnel (une femme ou une marine) et le pictural (une combinaison nouvelle de certaines couleurs). Il fallait donc un second titre concernant la recherche strictement picturale et décorative [1]. Le langage musical s'offrait seul pour rendre ces titres de réalité seconde. Si Whistler eût prétendu suggérer de la musique, il eût écrit (avec une pré-

1. Ai-je besoin de rappeler que le *décoratif*, pour Whistler comme pour l'art d'Extrême-Orient qui l'influença beaucoup, consiste, autant que dans la recherche linéaire, dans la *juxtaposition chromatique* prise comme *sujet* de la surface décorée, indépendamment de personnages ou documents qu'elle colore ?

tention absurde d'ailleurs) : *Nocturne en si bémol*, *Harmonie en fa dièze*. Il ne désirait qu'une analogie, et non une transcription qui eût fait de ses tableaux des couvertures de musique possible. Son principe de coloris étant, non comme Monet de juxtaposer des tons entiers, mais de se jouer des harmoniques successives d'un même ton [1], il usait donc de cette terminologie avec le tact et la justesse d'esprit qu'il eut toujours à un degré admirable, et il nous semble presque inconcevable aujourd'hui que cette analogie avec la musique ait tant révolté des Anglais qui ne voyaient aucun inconvénient à introduire la poésie dans la peinture au point de transformer celle-ci en illustrations peintes.

L'étude des identités entre matériaux d'art (sons, tons chromatiques, harmonies syllabiques, valeurs), cette étude qui sera la base de la critique le jour où celle-ci, sortie de l'ornière du reportage d'art, redeviendra une science créatrice, Whistler donne l'exemple de la mesure où l'artiste peut s'en servir. C'est cette disposition de sa sensibilité qui en a fait un précurseur de l'art moderne, l'a rapproché de Verlaine et de Mallarmé, et lui a préparé ici un public de symbolistes tout prêts à l'acclamer et le comprendre. La première phase de la sympathie française pour Whistler est due à sa camaraderie avec

1. J'ai déjà parlé de ce point délicat dans une précédente étude sur M. Le Sidaner, qui tient de Whistler par là plus que des impressionnistes malgré l'apparence de sa facture, et j'ai dit un mot de l'art analogue de M. Debussy, qui a en musique tous les caractères esthétiques de Whistler.

Courbet et Fantin-Latour, à sa communion d'idées avec des peintres qui s'élevaient contre le sujet littéraire et aimaient d'abord la matière et le coloris ; la seconde phase de cette sympathie est due à l'extrême amour de la nuance, à la progression musicienne des tonalités, qui furent à Whistler les moyens d'exprimer la réalité seconde. Au lieu de chercher le symbole par construction préalable de son esprit, par métaphysique surajoutée au métier de peintre, il l'atteignait par l'étude elle-même de la vie intérieure des choses, par réalisme poussé jusqu'à l'état contemplatif [1]. Observez que c'est absolument de cette façon qu'Edgar Poë, dont il semble le commentateur plastique, nous conduit par degrés, avec une telle science de composition que nous ne pouvons nous en apercevoir, de l'envisagement d'un fait ordinaire aux régions sous-jacentes dont ce fait est l'affleurement extérieur. Toute figure ou tout site n'est pour Whistler et pour Poë qu'un prétexte à faire émerger, à rendre visibles certaines lois qui s'y recèlent et que cette figure ou ce site résument en les dissimulant : c'est-à-dire le symbolisme même, la transfiguration du réel, sa révélation à travers l'apparence, l'intuition du permanent sous le transitoire, du vrai sous l'exact. En ces conditions, la chose représentée est son propre symbole et n'a pas sa fin en elle-même ; elle est

1. En quoi, outre un commun amour de l'enveloppe, il se rapproche beaucoup de notre Eugène Carrière, surtout dans les dernières œuvres que Whistler ait montrées, notamment, à l'Exposition de 1900, son prodigieux portrait de lui-même.

une allusion plastique à son essence. Voilà pourquoi la génération littéraire de 1880 ne pouvait qu'adorer Whistler, et pourquoi cet amoureux des joies subtiles de la matière était, tout en restant grand peintre, plus sérieux symboliste que les amis de Ruskin.

Du goût de Whistler pour le noir absolu employé pour le fond de ses portraits, de sa façon d'envisager l'habit moderne, de son caprice japonisant, M. Duret donne d'ingénieux et nets commentaires, et il faut lui savoir gré des deux pages où il prend enfin, après tant d'opinions superficielles, le soin de démontrer sans réplique que Whistler n'a rien dû à Velasquez, à moins que ce ne soit devoir à quelqu'un, aimer le gris et l'enveloppe à trois siècles de distance et pour d'autres motifs, S'il y a eu coïncidences et affinités entre le grand Espagnol (celui des *Meninas* d'ailleurs, non celui des *Lances*) et Whistler, c'est aussi peu de l'imitation que dans la similitude relative de certaines statuettes ou peintures pompéiennes et de certaines lithographies de Whistler. La personnalité du maître américain reste éminemment moderne : ses références sont dans le passé, auprès du Tintoret par exemple, et au Japon, mais il est demeuré l'artiste tel qu'il l'a si noblement défini « sans relations avec le moment où il se hasarde, un monument de solitude qui induit à la tristesse », assurément inimitable et pour cause, puisqu'il s'est appliqué à effacer toute trace de son travail technique avec une sorte de coquetterie géniale. Là est le mystérieux de Whistler, et non dans

sa perception intense du vrai. La tristesse dont il parle, j'imagine qu'il en fut pénétré lui-même, cet homme prodigieusement délicat, frêle, d'une sensibilité féminine, exaspéré par la sottise des snobs, froissé toute sa vie, récompensé tardivement et presque aussitôt rejeté dans l'isolement par un deuil irréparable. Son influence énorme en France d'abord, puis dans le monde, n'a guère été, trop souvent, qu'extérieure : peu d'êtres peuvent se placer dans l'état d'âme d'un pareil homme, atteindre à son culte ardent et tacite de la beauté de caractère, à sa distinction, à sa qualité de scrupule, à l'originalité de sa vision. Je ne peux que repenser au mot de Rodin après la mort de Mallarmé : « Combien de temps faudra-t-il à la Nature pour refaire un cerveau pareil? » Et on imite assez bien l'apparence des œuvres de Whistler : mais c'est bien le cas de dire que c'est sa réalité seconde qu'il faudrait imiter. Ce rêve a été peu compris encore ; c'est à peine si l'on commence à concevoir quelle hautaine et douloureuse retenue de conscience se cachait derrière le persiflage combatif et l'humour plus ingénue que méchante de ce peintre qui avait fini par se faire redouter comme critique d'art, et nous a laissé en ce genre de menus chefs-d'œuvre de tact et de vivacité toute française.

Mallarmé nous aidera à comprendre et à faire juger la nuance whistlérienne, qui n'est au fond qu'une tradition commune à Edgar Poë, à Nerval, à Baudelaire : le souci nettement exprimé par Whistler, Poë et Baudelaire, celui de l'efface-

ment final des traces du travail de façon à présenter l'œuvre d'art comme une floraison aisée, sans révéler les misères de l'effort et surtout sans s'en faire un mérite, ce souci donne la clef de toute la psychologie de ce genre d'esprits, auxquels ont peut joindre celui de Heine. Ce sera l'éternel regret de ceux qui connurent Mallarmé de n'avoir pas recueilli les conversations de l'homme le plus pleinement admirable de son temps. Savions-nous qu'il fût si près de mourir, hélas, et puis ne fûmes-nous pas tous un peu coupables d'incurie, et pleins de l'égoïste désir de « garder cela pour nous », et de la peur enfin d'alourdir en transcrivant? Nul ne fera pour lui le livre de M. Duret sur Whistler, et pourtant, comme l'un éclairerait l'autre! L'identité des caractères (avec plus de mansuétude chez le poète) confirmerait celle des œuvres. Chez tous deux le même amour des éléments de leurs arts — ivresse et délectation d'un ton, d'un rythme en soi — chez tous deux cette conception d'un art ou comme la distinction suprême d'une *gentry* intellectuelle, doucement et fièrement isolée, protestataire tacite contre la démocratisation générale, avec un rien de caprice chimérique et un amour du passé tout en reconnaissant qu'il faut que tout change : et chez tous deux enfin cette absence d'humanité de premier abord (plus encore chez Whistler, car Mallarmé est parfois sensuel et toujours ému, Whistler est toujours chaste, impassible et lointain), cette buée de rêve entre eux et la vie où l'on vit! Whistler n'émeut pas par ses représentations de

la figure humaine : voilà ce que j'entends dire et ai lu chez certains. Je demande exception pour les *Nocturnes*, que je ne peux voir sans frissonner, et pourle *Portrait de sa mère*, qui me touche autant que les plus touchants intimistes, autant que Chardin, plus que La Tour, autrement que Ricard. Mais il est indéniable que l'esprit de l'esthétique de Poë (*Genèse d'un poème*) était en Whistler, son héritier intellectuel comme Mallarmé, et probablement le dernier de cette lignée extraordinaire. Tout l'art de Whistler s'est reculé d'un pas hors de la vie, la regardant par-dessus l'épaule et se gantant avec quelque dédain avant de se dérober dans l'ombre, comme le portrait de Lady Campbell. A cause de cela on l'admirera sans avoir l'occasion de l'aimer ; il ne se souciait pas d'être aimé sans permission, et ce profond révélateur n'était point confidentiel.

L'EXPOSITION POSTHUME DE WHISTLER[1]

Le triomphe s'atteste et une légende s'efface. Un maître fascine, grave, prenant, classique.

On évalue ici les trois influences dominantes de cette vie : le Japon, l'impressionnisme, Velasquez — et parallèlement une vision préraphaélite, plus voisine qu'on ne pense des Alma-Tadema, mêlée au charme des figures pompéiennes, et des Tanagra, dans toutes les petites notes de femmes nues ou drapées, qu'illuminent des stries de pastel. Attrait inattendu d'un Whistler blanc, turquoisé, rosé! Le coloriste en gris, fauve et noir, que la France connaissait presque

1. A l'Ecole des Beaux-Arts, mai 1905. Note prise à l'ouverture.

uniquement, ose ici les tonalités les plus tendres, bleu de majolique, émaux, clartés froides, tons de rose thé, tendres vivacités de Maréchal-Niel.

L'homme de l'ombre apparaît, après tout, un insistant harmoniste du clair, et on s'étonne de ce que tant de gens s'en soient étonnés, devant les *Nocturnes*, d'une suave et tremblante pudeur, les japoneries, les esquisses décoratives de danseuses sur des plages dorées. L'indicible distinction des harmonies évoque la musique sans cesse. Les tendances impressionnistes de Whistler s'attestent en ces nombreuses notes de plages à l'aquarelle, merveilleuses par le sens de l'étendue, de l'air, de l'horizontalité baignée de brise. Mais rien de tout cet art subtil, musicien, intellectuel, glacé, n'atténuera l'impression de classicisme des portraits : le sien, digne de Rembrandt, miss Alexander, qui s'apparente à Velasquez, Sarasate, la Femme en rouge, l'Amazone, Mme Whistler mère, le Jeune homme en noir. Ce sont là les lettres de noblesse du capricieux charmeur dans le cercle des maîtres éternels. Par elles, il est de leur maison.

Intimiste, il évoque en quelques traits la vie humble, les vieilles boutiques tristes, les coins perdus de Venise. Sa série de lithographies, sa série d'eaux-fortes, d'une maîtrise sans égale dans notre temps, le prouvent, cet aristocrate, compréhensif intensément des petites vies. Et il a su toutes les façons d'être beau, avec complication, avec simplicité, avec sévérité et tendresse.

On pouvait appréhender pour la gloire de Whistler une telle exposition; le mystère de chacune de ces toiles ne détruirait-il pas le mystère inclus dans la plus proche, par cette copieuse juxtaposition? On n'avait vu Whistler qu'avec parcimonie — de ci de là une œuvre, aperçue luxueusement au recul d'un cadre profond. L'exposition, en présentant toute cette existence, dissipe la légende séductrice et vaine. Evanoui le Whistler si rare, le magicien exceptionnel et bizarre, le génie isolé et déroutant. On est simplement devant un grand peintre comme tant d'autres grands peintres. On l'envisage avec une entière clarté : on voit ce qu'il a imité, ses tâtonnements, ses redites, ses emprunts, le lent dégagement de son originalité. On voit combien il a travaillé, douté, peiné : c'est très humain et très beau. On s'étonne mais on l'aime plus. On avait peur, adorant une chose subtile, de trouver monotones ou mutuellement affaiblies deux cents choses subtiles : au contraire, elles se renforcent. L'énergie du style saisit l'esprit, et il y a là une atmosphère si grave et si pure! La logique, la santé, la tenue de ce caractère d'artiste s'imposent à la bonne foi.

Enfin, voilà un grand homme normal, et non cette sorte de prestidigitateur ténébreux, fabuleux, sarcastique et inouï, l'idole du snobisme, dont on ne parlait qu'en chuchotant, dont le nom faisait pâmer les précieux, dont on regardait l'œuvre éparse avec des précautions cabalistiques. Au plein jour, l'enchanteur se prouve

résistant, tangible et fort de la vraie force technique : ainsi, au-delà de la tombe et finie l'insupportable légende, la prose de Mallarmé apparaît ce qu'elle est, classique, pleine de sève, construite sans maléfice et belle, honorant le parler de France, admirable, parce que rien n'y manque de ce que les plus grands y ont mis. J'ai repensé longuement, en entrant ici, à ces deux hommes, longtemps bafoués, puis idolâtrés, qui s'aimaient et souriaient ensemble de leur légende. Elle ne les avait pas gâtés, ils étaient bien trop scrupuleux et trop spirituels au sens élevé — et on ne gâtera pas non plus Rodin, bien qu'on fasse tout pour cela. De tels êtres sont de trop grands artistes, ils savent bien trop ce qui leur incombe, ce qu'ils doivent aux morts plus grands qu'eux.

Whistler est dépouillé ici de tout sortilège littéraire. C'est un homme comme un autre. On voit l'influence de Courbet dans la *Vague*, l'influence de Fantin-Latour dans certaines figures ; Berthe Morisot a fait des aquarelles rapides moins savantes mais aussi belles et peut-être plus spontanées que la série des notations marines. On voit l'influence d'Alma-Tadema, celle des Tanagra, celle des Japonais, celle des Velasquez, celle même de notre Ricard. Pas plus qu'un autre Whistler n'est tombé du ciel. Mais il n'en faut admirer que plus sincèrement l'effort qui l'a conduit à être Whistler et rien de plus : « un saint pour lui-même ». Cette recherche, cette tâtonnante inquiétude, le font plus humain, plus proche de nos cœurs, et plus

beau. Devant l'épreuve redoutable et suprême, il se tient. Gustave Moreau fut, avant lui, dans l'enthousiasme d'une génération, le fascinateur mystérieux, le réputé faiseur de chefs-d'œuvre inconnus que dispersa la révélation posthume. Il n'en restera qu'un nom respecté, une âme noble, et des décombres. Mais la révélation posthume affermit, coordonne Whistler, et l'érige au-dessus de sa légende, au ciel clair du vrai classicisme.

1903-1905.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE 1

WATTEAU et la phtisie 1

LA DÉFENSE DE L'ART FRANÇAIS

L'art libre à Versailles. 19
De Fragonard à Renoir 35
Le nu académique et le nu vivant 48
Le sujet, l'allégorie, la composition en peinture. . 64
La villa Médicis. 83
L'Esprit romain et l'art français 101

TEMPÉRAMENTS D'ARTISTES

Un analyste : Gustave Ricard 139
Un vibrant : Fortuny 158
Un lyrique : Monticelli 171
Un inquiet : Théodore Chassériau 195

Pages.

Un robuste : Alfred Roll. 212
Un subtil : Paul Helleu 230
Un charmeur : Henri Le Sidaner. 241
Une pensive : Mlle C.-H. Dufau. 257
Un grave : Albert Bartholomé 270
Un imaginatif : Gaston La Touche 279
Un heureux : Chéret et la joie. 290

TROIS MORCEAUX SUR JAMES WHISTLER

Whistler et le mystère dans la peinture. 303
Le caractère de Whistler 317
L'exposition posthume de Whistler 331

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette. — 10213,

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01710 4266